

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



**TESIS DOCTORAL**

**La evolución del arquetipo del vampiro a través de las principales  
figuras cinematográficas y su correlación con ciertos cambios sociales**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Claudia López Frías**

Director

**Federico Nicolás García Serrano**

**Madrid, 2017**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



**TESIS DOCTORAL**

**La evolución del arquetipo del vampiro a través de las  
principales figuras cinematográficas y su correlación con  
ciertos cambios sociales.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Claudia López Frías**

Director

**Madrid, 2015**

Federico Nicolás García Serrano

# **La evolución del arquetipo del vampiro a través de las principales figuras cinematográficas y su correlación con ciertos cambios sociales. De villano a héroe**

**Claudia López Frías**

Licenciada en Comunicación Audiovisual.

Director de Tesis:

**Dr. Federico Nicolás García Serrano**



Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Ciencias de la Información

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I

Programa de doctorado 1397

## Agradecimientos

El presente trabajo ha podido culminarse gracias al apoyo incondicional que he recibido de diversas personas a lo largo de todos estos años de esfuerzo. Como no me parece prudente postergar cualquier expresión de gratitud querría comenzar dando mis más sinceros agradecimientos a todos aquellos que han hecho posible la realización de este trabajo.

Al Dr. Federico Nicolás García Serrano por su disponibilidad, ayuda y confianza. A la Universidad Complutense de Madrid y especialmente a los departamentos de comunicación audiovisual y publicidad que siempre han tenido un detalle agradable. A mi compañero y amigo Alberto Carpintero por sus consejos y conversaciones y sobre cine, así como su apoyo incondicional en tantos otros aspectos de mi vida.

A mis amigos, por su apoyo, especialmente a Virginia, por su paciencia, pero también a Nerea, Aúrea, Lorena, Natalia, Joaquín, Carlos Martínez y Julio por sus ánimos, y muchos otros cuya lista sería interminable. A mis compañeros de reto: Nacho, Carlos y Flor, por la diversión que ha supuesto realizar el camino juntos.

Y por último a mi familia, a mis hermanos por su sentido de humor y especialmente a mi madre, por todo lo que ha sacrificado para que hoy en día sea la persona que soy, por enseñarme a no darme nunca por vencida a pesar de la adversidad de las circunstancias y ser un ejemplo a seguir.

## RESUMEN:

La presente tesis doctoral tiene por objeto realizar un estudio sobre la evolución del arquetipo del vampiro a través de su reflejo en el cine. Actualmente, esta figura tiene cada vez más peso en lo cotidiano, habiendo saltado de las leyendas a nuestra realidad actual. Naturalmente, esta investigación parte de la base de que la figura del vampiro en la cinematografía es suficientemente interesante como para ser considerado merecedor de una atención especial. La omnipresencia tecnológica ha sido un buen clima de cultivo para que este arquetipo, cada vez más destinado a un *target* adolescente, evolucione según los deseos del público. Por otro lado, el tema del vampirismo ha estado siempre en boga desde los comienzos de la cinematografía, adaptándose a la evolución histórica del cine hasta llegar a la actualidad donde hemos asistido a un auge de un nuevo tipo de vampirismo. A lo largo de este trabajo se ha intentado representar la universalidad de las proyecciones cinematográficas, así como la aportación realizada a la globalidad del mito por éstas. A través de estos films, lograremos ver una evolución clara de esta figura y a lo largo de la presente tesis trataremos de entender este fenómeno.

La primera parte de este trabajo, englobado bajo el epígrafe de “conceptos previos” procura una explicación de términos que se van a utilizar a lo largo de todo el estudio. Primeramente aproximándonos al concepto del miedo, la importancia social de éste y el reflejo que tiene dentro de la sociedad. Así mismo, tratamos de englobarlo dentro de un género para lo cual debemos hacer una especial distinción entre algunos apartados como la diferencia existente entre horror y terror o entre horror cósmico y horror gótico. Conceptos usados comúnmente dentro del mundo del arte en los que tratamos de ahondar para comprender globalmente el concepto del miedo. Una vez esclarecido previamente este “contexto” en el que se engloba el vampiro, pasamos a la dilucidación de éste. Partiendo del concepto ampliamente definido y ejemplificado del mismo buscamos su origen, y comprobar cómo, en prácticamente todas las culturas, encontramos una figura que podría haber dado lugar al origen del vampirismo. Nos centraremos en las más significativas renunciando a una explicación detallada de muchas otras. Tras este apartado nos centraremos en la percepción que tenemos del vampiro. Los conceptos de realidad y ficción tienen mucha importancia en este aspecto, pues en el tema que nos ocupa suelen ser complementarias. Hoy en día el término se

usa con múltiples significados, sin embargo, hay dos figuras clave en la historia que han conformado nuestra percepción del mismo, se trata de Vlad Draculea y Erzsébet Báthory. Estos dos personajes han inspirado multitud de relatos de vampiros mientras que la imaginación popular ha incrementado la leyenda. De un concepto y un mito tan extendido surge la pregunta si hay alguna enfermedad real cuyos síntomas pudieran enmascarar el origen del mito. Las posibilidades son varias: porfiria, rabia, enfermedades mentales... y aunque el umbral de la leyenda sigue siendo un misterio hemos realizado un recorrido a través de muchos criminales que han sido denominados como vampiros por la crueldad y el sadismo de sus actos. Para terminar de cerrar el epígrafe de los conceptos previos hemos seguido el recorrido de la figura del vampiro por las distintas artes, tanto pintura e ilustración como cómics y literatura.

El bloque principal de la investigación se muestra la evolución del arquetipo del vampiro a través de un film representativo de una etapa histórica. Comenzamos en el periodo primitivo, donde analizamos el film *Los vampiros*, dirigido por Louis Feuillade en 1915. La primera parte de este epígrafe intenta acotar los límites en los que se enmarca lo que hemos considerado cine primitivo y además hace un recorrido por los principales factores que marcaron al film, como por ejemplo el hecho de que esté grabada en plena Guerra Mundial, lo cual se refleja en los escenarios o en el hecho de que una mujer sea una de las protagonistas, ya que al ser mujer estaba a salvo de ser llamada al frente. Aunque no sean vampiros acorde a la definición sobrenatural que hemos visto en el epígrafe anterior estos criminales comparten muchas características con ellos, siendo su ansia de poder y dinero comparable a la sed de sangre del vampiro. Por otro lado, el film inaugura el personaje de la *femme fatale* en la cinematografía. Por orden cronológico, el siguiente film a analizar ha sido *Nosferatu*, de Murnau, considerado clave por su importancia al ser el primer film que se conserva sobre vampiros, y la influencia que ha ejercido en los posteriores. Se ha tratado de concretar el periodo que consideramos expresionista, para después dar cabida al análisis, relacionándolo con el periodo histórico: una Alemania de entreguerras, que parece advertir sobre la subida de Hitler al poder, y los horrores que lleva consigo. También se ha puesto en relación con otros films del mismo contexto para comprobar las similitudes y diferencias. La productora Universal lleva al cine de nuevo la novela de Stoker, esta vez dirigida por Tod Browning bajo unas formas clásicas. Esta vez, el vampiro es un extranjero de excelentes modales, un galán que parece atraer a todas las mujeres a su alrededor. Con esta figura a la que después de eliminar se vuelve a una normalidad, los EEUU exteriorizan todos los temores ante la situación desastrosa que atravesaba el país tras la crisis mundial de 1929. Además, culpa de todos los males a

una Europa a punto de entrar en la Segunda Guerra Mundial. En 1957 asistimos al primer *Dracula* en color de la mano de Terence Fisher y la productora Hammer Films. Bajo unas formas manieristas Drácula tiene el aspecto de un seductor y el éxito de este film provocó una nueva década para el cine de terror posicionando el vampirismo, junto con otros monstruos de la misma productora, como los films más aclamados por los espectadores. El vampiro es mostrado como el enemigo de los valores tradicionales y del recato en pro de una sexualidad exacerbada, además de como una crítica a la hipocresía de las clases privilegiadas. Hammer Films siguió realizando películas que podríamos incluir dentro de lo que consideramos cine moderno, sin embargo, hemos considerado que *El baile de los vampiros*, de Polanski, refleja mejor las nuevas inquietudes de ésta época y el rumbo que empiezan a tomar los vampiros a partir de los años 60. Polanski realiza una comedia parodiando los films de la Hammer, al mismo tiempo que muestra a los cazavampiros como los propagadores de todo el mal contra el que creen estar luchando. Esta visión pesimista en la que triunfa el mal obedece a un contexto histórico marcado por la crisis del petróleo, el asesinato de Martin Luther King... Como representante del film postmoderno (concepto al que hemos aportado nuestra propia definición) hemos escogido un film de Francis Ford Coppola, *Dracula de Bram Stoker*, que vuelve a llevar al cine la novela del escritor irlandés pero innovando completamente respecto al arquetipo del vampiro. Ya no es un monstruo sino un ser enamorado, se justifica su presente explicando su pasado (y es Coppola se remonta hasta Vlad, el empalador, figura histórica que inspiró a Stoker). El amor le redime de su maldición y logra la redención. Al mostrarnos las acciones que le han llegado a convertir en lo que es, se logra una identificación entre la criatura y el espectador, logrando la humanización del vampiro. El siguiente film a analizar lo hemos incluido dentro de lo que consideramos *cine joven* o cine actual. La denominación joven hace referencia a una etapa histórica que por su actualidad aún no ha sido designada. Además, está destinada mayormente a un público joven o adolescente e interpretada por éstos. Es el film de la saga *Crepúsculo*, donde el vampiro ha cambiado totalmente y ya no es un monstruo o un seductor sino un héroe preocupado por su alma que no bebe sangre humana y puede salir al sol. Este tipo de películas, que reflejan el lado bueno de ser un vampiro, obvia o minimiza las características que tradicionalmente han estado asociadas con esta criatura como dormir en ataúdes o la repulsión por los símbolos religiosos. Esta vez lo atractivo del vampiro, por ser lo prohibido, se reconoce por la inmensa mayoría, que ven en esta criatura un ejemplo a seguir. Las nuevas tecnologías han cambiado la forma en que consumimos ficción, y el boom de esta saga ha provocado que los espectadores y fans incrementen el universo ficcional de la misma a través de todo tipo de medios.

Como hemos visto el arquetipo del vampiro pasa por diferentes etapas: de un monstruo como en *Nosferatu* a un héroe romántico como en *Crepúsculo*. A lo largo de la presente investigación se ha tratado de seguir la pista evolutiva y los cambios sociales que lo han empujado en una u otra dirección.

#### ABSTRACT:

The aim of this doctoral thesis is to carry out a study of the evolution that the figure of the vampire has undergone through its reflection in cinema. Currently, this figure is gaining increasing importance, having jumped from legends to being present in our everyday lives. Naturally, this investigation is based on the fact that the figure of the vampire in cinema is sufficiently interesting to be considered worthy of special attention. The technological omnipresence has been a good breeding ground for this archetype, increasingly destined to target teenage audiences, to evolve according to the public's wishes. On another hand, the theme of vampirism has been popular ever since the start of cinematography, adapting to the historical evolution of cinema up until current times where we have witnessed the rise of a new type of vampirism. Throughout this essay I have tried to represent the universality of cinema projections, as well as how they have contributed to the myth. Through these films, we will be able to see a clear evolution of this figure and throughout this thesis we will try to understand this phenomenon.

Firstly we will approach the concept of fear, its social importance and its reflection in society. In order to explore the concept of fear within genre we will distinguish between further concepts such as horror and terror, or cosmic horror and gothic horror. We will try to comprehend these concepts which are common in the arts sector to gain a deeper insight on the concept of fear. Once this concept has been clarified, we will focus on the figure of the "vampire" itself. After defining vampirism we will search for its origin only to find that practically all cultures have a figure that could be connected to vampirism. We will focus on the most significant examples, leaving aside a detailed explanation of many others. Following this section, we will look into the perception we have of the vampire. Concepts such as reality and fiction are highly significant in this sense as they tend to complement each other when dealing with vampires. Today this term is used with many different meanings, however, there are two key historical figures that have been the origin of our perception of vampires, Vlad Draculea and Erzsébet Báthory. These two figures have inspired plenty of vampire



stories while popular imagination has helped shape the legend. From this myth a question arises: is there any real illness with symptoms that can be linked to the origin of vampirism? There are several possibilities: porphyria, rabies, mental illnesses... and though the beginning of this legend continues to be a mystery, we have identified many criminals that have been labelled vampires for the cruelty of their acts. To close the previous concepts section, we have followed the trail of the vampire figure through different arts, from painting and illustration to comics and literature.

The main investigation section shows the evolution that the vampire figure has undergone through representative films of each historical era. We begin with the primitive period, where we analyse *The Vampires* directed by Louis Feuillade in 1915. The first part of this section identifies what is considered primitive cinema and runs through the main factors that influenced the movie, for example, the fact that it's filmed during the Great War, which is reflected on the scenery, or the fact that the main character is a woman, as women were not called to the battle field. Though they would not be considered vampires according to the supernatural definition explained previously, these criminals share many features with them, such as their longing for power and money, comparable with a vampire's thirst for blood. On another hand, the film introduces the femme fatal into the cinema world. In chronological order, the next film to analyse is *Nosferatu*, directed by Murnau. This is considered of key importance due to it being the first film about vampires that has been conserved, as well as due to the influence it has had going forward. The expressionist period has been defined to be able to analyse and relate it to the historical period in which it emerged: inter-war Germany where signs can be found warning of Hitler's rise to power and the consequences it brought. It has also been compared to other films from the same context to find the similarities and differences. Universal brings Stocker's vampire novel to the screen, directed by Tod Browning with a classic cinema style. This time the vampire is a foreigner with excellent manners, a gentleman that attracts all women around him. Once this figure is eliminated, normality reigns again, exteriorising the US fear during the country's disastrous situation after 1929. Also, Europe, about to enter the Second World War, is responsible for all evil. In 1957 we will encounter the first coloured Dracula film thanks to Terrence Fisher and Hammer Films. Under these mannerist features, Dracula has a seducing style, and the success of this film triggered a new decade in which vampires and other Hammer Films monsters became the most acclaimed by spectators. The vampire is shown as the enemy of traditional values and modesty in favour of exuberant sexuality and as a criticism of the hypocrisy of the privileged class. Hammer films continued producing movies that we can consider

modern, however, we have considered that Polanski's *Dance of the Vampires* reflects this period's concerns better, as well as the route that vampires begin to take following the 60s. Polanski created a comedy mocking the Hammer films as well as portraying vampire hunters as the origins of the evil they believe to be fighting. This pessimistic view in which evil triumphs is related to a historical context marked by the petrol crisis, the murder of Martin Luther King... To represent postmodern cinema (a concept which we have also defined) we have selected a film by Francis Ford Coppola, *Bram Stoker's Dracula*. Once again, the Irish author's novel is brought to the cinema, but this time the vampire figure is completely different. He is no longer a monster, but a creature who is in love: his present is justified by explaining his past (and Coppola goes back to Vlad, the historical figure that inspired Stoker). Love redeems his curse and grants redemption. By showing us the actions that have made him become what he is, there is an identification between the spectator and the creature, achieving the humanisation of the vampire. The next film has been included in what we consider *young* or *current* cinema. This classification makes reference to a historical period that hasn't been defined yet due to its present nature. It is mostly targeted to a young or teenage audience and performed by them as well. In *Twilight* the vampire has changed completely, it is no longer a monster or a seducer, but a hero worried about his soul that does not drink human blood and can go out into the sunlight. This type of movie reflects the positive side of being a vampire while ignoring or minimising the features traditionally associated with this creature such as sleeping in coffins or the feeling of repulsion towards religious symbols. This time the attractive aspect of the vampire, due to its forbidden nature, is recognised by the majority who see in this creature someone to look up to. New technologies have changed the way in which we consume fiction and the boom this saga has generated has pushed spectators and fans to contribute to this fictional universe through different types of media.

As we have seen, the figure of vampire has undergone different stages: from a monster in *Nosferatu* to a romantic hero in *Twilight*. Through this investigation we have tried to keep track of this evolution and the social changes that have pushed it in one direction or another

Resumen.....	P. 1-4
Abstract.....	P. 4-6
INDICE.....	P. 7-10

## PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

1.1. Introducción.....	P. 13-15
1.1.1. Motivaciones personales.....	P. 14,15
1.2. Objeto de estudio.....	P. 16-19
1.3. Formulación del problema.....	P. 20,21
1.3.1. Hipótesis.....	P. 20,21
1.4. Estructura.....	P.22,24
1.5. Metodología.....	P.25-27

## SEGUNDA PARTE: CONCEPTOS PREVIOS

2.1. El miedo.....	P. 31-39
2.1.1. Diferencia entre horror y terror.....	P. 33-35
2.1.2. El horror gótico y el horror cósmico.....	P. 36-39
2.2. Una aproximación al concepto del vampiro.....	P. 40-68
2.2.1. Introducción.....	P. 40-46
2.2.2. Los orígenes del mito del vampiro y su evolución en las diferentes culturas.....	P. 47-62
2.3. La percepción del vampiro.....	P. 63-68
2.3.1. Vlad Draculea.....	P. 65, 66
2.3.2. Elizabeth Báthory.....	P. 67, 68
2.4. El vampiro a la luz de la ciencia.....	P. 69-79
2.5. Del vampiro literario al vampiro cinematográfico.....	P. 80-100
2.5.1. Los vampiros en la literatura.....	P. 80-92
2.5.2. Cómic de Vampiros.....	P. 93-95
2.5.3. Los vampiros en la pintura.....	P. 96-100
-Ilustraciones de vampiros.....	P. 99, 100

## TERCERA PARTE: EL CINE DE VAMPIROS

3.1. El Vampiro Primitivo	
3.1.1. Marco histórico.....	P. 103-110
-En España.....	P. 107-110
3.1.2. <i>Los vampiros</i> . Louis Feuillade, 1915	
3.1.2.1. Introducción.....	P. 111
3.1.2.2. La productora: Gaumont.....	P. 112, 113
3.1.2.3. El director.....	P. 114, 115
3.1.2.4. Musidora.....	P. 116, 117
3.1.2.5. Recursos expresivos y narrativos del film	
a. Rodaje.....	P.118, 119
b. Sinopsis.....	P. 119-142

c.	Influencias.....	P. 143
3.1.2.6.	Análisis	
a.	Apuntes Interpretativos.....	P. 144-150
b.	La película en su contexto.....	P.150-152
c.	Características del vampiro.....	P. 153
3.1.2.7.	Promoción y comercialización del film.....	P. 154
a.	Repercusiones posteriores.....	P. 154
3.2.	El vampiro expresionista	
3.2.1.	Marco histórico.....	P. 155-161
3.2.2.	<i>Nosferatu</i> . F. W. Murnau, 1922	
3.2.2.1.	Introducción.....	P.162-165
3.2.2.2.	Los orígenes del proyecto. Prana Films.....	P. 166-168
3.2.2.3.	Fiedrich Murnau, el director.....	P. 169-171
3.2.2.4.	Max Shchreck.....	P. 172-174
3.2.2.5.	Recursos narrativos y expresivos del film.....	P.175, 176
a.	Rodaje.....	P. 176-178
b.	Sinopsis.....	P. 178-180
c.	Influencias.....	P. 180, 181
3.2.2.6.	Análisis	
a.	Apuntes Interpretativos.....	P. 182-187
b.	La película en su contexto.....	P. 187, 188
c.	Caracterísiticas del vampiro.....	P. 189-191
3.2.2.7.	Promoción y comercialización del film.....	P. 192-194
a.	Repercusiones posteriores.....	P. 194-196
3.2.3.	<i>Vampyr</i> . Carl Th. Dreyer, 1932.....	P. 197-201
3.3.	El vampiro Clásico	
3.3.1.	Marco histórico.....	P. 203-212
3.3.2.	<i>Drácula</i> . Tod Browning, 1931.	
3.3.2.1.	Introducción.....	P. 213
3.3.2.2.	Universal Estudios.....	P. 214-218
3.3.2.3.	Tod Browning.....	P. 219-225
-	Resto del equipo.....	P. 224, 225
3.3.2.4.	Bella Lugosi.....	P. 226-232
3.3.2.5.	Recursos expresivos y narrativos del film.	
a.	Rodaje.....	P. 233, 234
b.	Sinopsis.....	P. 234-239
c.	Influencias.....	P. 239-241
3.3.2.6.	Análisis	
a.	Apuntes Interpretativos.....	P. 242-245
b.	La película en su contexto.....	P. 245, 246
c.	Características del vampiro.....	P. 247, 248
3.3.2.7.	Promoción de la película.....	P. 249, 250
a.	Repercusiones posteriores.....	P. 250
3.3.3.	<i>Drácula</i> . George Melford, 1931.....	P. 251-255
3.3.4.	<i>La hija de Drácula</i> . Lambert Hillyer, 1936.....	P. 256-262
3.3.5.	<i>La marca del vampiro</i> . Tod Browning, 1935.....	P. 263-266
3.4.	El vampiro Manierista (Hammer Films I)	
3.4.1.	Marco histórico.....	P. 267-272
3.4.2.	<i>Drácula</i> . Terence Fisher, 1958.	
3.4.2.1.	Introduccion.....	P. 273, 274
3.4.2.2.	Los inicios: Hammer Films.....	P. 275-279
3.4.2.3.	Terence Fisher.....	P. 280-283
-	Resto del equipo.....	P. 282, 283
3.4.2.4.	Christopher Lee.....	P. 284-288
3.4.2.5.	Recursos expresivos y narrativos del film	
a.	Rodaje.....	P. 289, 290

	b.	Sinopsis.....	P. 290-294
	c.	Influencias.....	P. 294-296
3.4.2.6.		Análisis	
	a.	Apuntes Interpretativos.....	P. 297-300
	b.	La película en su contexto.....	P. 300-302
	c.	Características del vampiro.....	P. 303
3.4.2.7.		Promoción de la película.....	P. 304, 305
	a.	Repercusiones posteriores.....	P. 304, 305
3.4.3.		<i>Las novias de Drácula</i> . Terence Fisher, 1960.....	P. 306-312
3.4.4.		<i>Drácula, Príncipe de las Tinieblas</i> . Terence Fisher, 1966	
		.....	P. 313-318
3.5.		El vampiro Moderno	
3.5.1.		Marco histórico.....	P. 319-345
		-En España.....	P. 334-345
3.5.2.		Hammer Films II.....	P. 346-369
3.5.3.		Universal.....	P. 370-374
3.5.4.		<i>El baile de los vampiros</i> . Roman Polanski, 1967.	
		Introducción.....	P. 375,376
3.5.4.1.		Roman Polanski.....	P. 377-381
3.5.4.2.		- Resto del equipo.....	P. 380, 381
3.5.4.3.		Ferdy Mayne.....	P. 382, 383
3.5.4.4.		Recursos expresivos y narrativos del film	
	a.	Rodaje.....	P. 384, 385
	b.	Sinopsis .....	P. 385-387
	c.	Influencias .....	P. 387-391
3.5.4.5.		Análisis	
	a.	Apuntes Interpretativos.....	P. 392-394
	b.	La película en su contexto.....	P. 394, 395
	c.	Características del vampiro.....	P. 396
3.5.3.5.		Promoción del film.....	P. 397-400
	a.	Repercusiones posteriores.....	P. 398-400
3.5.4.		<i>Nosferatu, vampiro de la noche</i> . Werner Herzog, 1979	
		.....	P. 401-404
3.6.		El vampiro Postmoderno	
3.6.1.		Marco histórico.....	P. 405-438
		-En España.....	P. 436-438
3.6.2.		<i>Drácula de Bram Stoker</i> . Francis Ford Coppola, 1992.	
3.6.2.1.		Introducción.....	P. 439, 440
3.6.2.2.		Francis Ford Coppola.....	P. 441-443
		-Resto del equipo.....	P. 442, 443
3.6.2.3.		Gary Oldman.....	P. 444-446
3.6.2.4.		Recursos expresivos y narrativos del film.	
	a.	Rodaje.....	P. 447, 448
	b.	Sinopsis.....	P. 446, 451
	c.	Influencias .....	P. 451-455
3.6.2.5.		Análisis	
	a.	Apuntes Interpretativos.....	P. 456-462
	b.	La película en su contexto.....	P. 463
	c.	Características del vampiro.....	P. 463-465
3.6.2.6.		Promoción del film.....	P. 466-468
	a.	Repercusiones posteriores.....	P. 466-468
3.6.3.		<i>Entrevista con el Vampiro</i> .....	P. 469-474
3.7.		Cine Contemporáneo o Cine Joven	
3.7.1		Marco histórico.....	P. 475-498
		-En España.....	P. 497, 498
3.7.2		La saga <i>Crepúsculo</i>	
3.7.2.1.		Introducción.....	P. 499, 500

3.7.2.2.	El director.....	P. 501-503
	-Resto del equipo.....	P. 502, 503
3.7.2.3.	Robert Pattison.....	P. 504
3.7.2.4.	Recursos expresivos y narrativos del film	
a.	Rodaje.....	P. 505
b.	Sinopsis.....	P. 505-507
c.	Influencias.....	P. 508-510
3.7.2.5.	Análisis	
a.	Apuntes Interpretativos.....	P. 511-519
b.	La película en su contexto.....	P. 519-515
c.	Características del vampiro.....	P. 516, 517
3.7.2.6.	Repercusiones posteriores.....	P. 518-531
a.	Promoción del film.....	P. 525-531
3.7.3.	Vampiros en los seriales televisivos.....	P. 532, 533

## CUARTA PARTE: CONCLUSIONES

### 4.1 Conclusiones

La esencia del vampiro.....	P. 537, 538
El monstruo.....	P. 538, 539
El criminal.....	P. 539
El galán.....	P. 539, 540
El seductor.....	P. 540
El satírico.....	P. 540, 541
El enamorado.....	P. 541, 542
El héroe.....	P. 542
El periplo del vampiro. De la oscuridad a la luz.....	P. 543, 544
Poder y amor.....	P. 544, 545
El estigma de la vampira.....	P. 545, 546
Sexo, violencia y vampirismo.....	P. 546, 547
Los condicionantes del vampiro.....	P. 547-549

### 4.2 Bibliografía

-Introducción.....	P. 551
-Conceptos previos.....	P. 552-554
-El vampiro primitivo.....	P. 545, 556
-El vampiro expresionista.....	P. 557, 558
-El vampiro clásico.....	P. 559, 560
-El vampiro manierista.....	P. 561, 562
-El vampiro moderno.....	P. 563-565
-El vampiro postmoderno.....	P. 566-568
-El vampiro contemporáneo.....	P. 569-572
-Conclusiones.....	P. 572

### 4.3. Anexos

4.3.1. Fichas de películas.....	P. 573-576
4.3.2. Lista de películas.....	P. 577-603

# **PRIMERA PARTE**

## **-INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA-**





## **1.1. INTRODUCCIÓN**

El arquetipo del vampiro en el cine, en sus infinitas variables, representa una constante en la producción cinematográfica universal. Sin embargo, no es común la realización de un estudio serio en el marco de la comunicación y la historia del cine. Además, entendemos que si desde los orígenes de la cinematografía se ha representado el arquetipo del vampiro y continua haciéndose hasta el momento presente, su estudio resulta prioritario de una manera académica.

En los últimos años hemos asistido a un incremento exponencial de todo lo relacionado con vampiros, desde campañas de moda hasta anuncios de bollería. Naturalmente, el arte también se ha hecho eco de este boom y en las librerías podemos encontrar todo tipo de obras sobre estos seres. Ningún arte ha sido ajeno a esta moda, desde cómics, libros de ilustraciones, novelas hasta el cine, uno de los productos más característicos de la sociedad contemporánea. Por este motivo, el cine de vampiros debe ser estudiado, junto con su contexto.

El género de terror está presente desde los orígenes mismos del cine, y ocupando un lugar primordial dentro de lo sobrenatural encontramos el personaje del vampiro. No es una novedad que el cine es un reflejo del tiempo que lo ha creado, y que por ello comparte e intercambia con la sociedad ciertos aspectos. Es por ello especialmente relevante analizar las circunstancias y necesidades que dan origen a los films de vampiros que hemos considerado representativos de cada etapa. Además, entendemos que los directores tratan de indagar sobre la vida y los misterios de la muerte, a través de este personaje.

Al estar refiriéndonos a la ficción no podemos afirmar que pretenda retratar fielmente la realidad que lo rodea, pero es por ello canal perfecto para mostrarnos tanto los deseos y anhelos de la sociedad como los miedos de la misma. En un principio el vampiro mostraba todos los desasosiegos de un inconsciente colectivo, que veía en el cine una forma de desahogarse de los mismos, exteriorizándolos en una figura concreta, a la que podían eliminar (de ahí la importancia de mostrar la muerte del vampiro, de una manera u otra). Guerras, el peligro de una sexualidad lujuriosa, el peligro del estado del bienestar o las enfermedades eran mostrados en la figura de un

galán elegante y de buenos modales que pretendía desestructurar una familia, o como un monstruo de horrible aspecto cuya sola presencia propaga pandemias. Actualmente, esas mismas características que se temían, que lo hacían diferente a lo normal y aceptado, se ambicionan y codician. El vampiro, cada vez más joven, hasta haber quedado en un adolescente eterno, es capaz de convivir con los humanos y además adopta algunas características que antes se le negaban como los remordimientos o incluso el creer en Dios (cuando tradicionalmente ha sido una figura satánica). La evolución de esta criatura ha sido plasmada a través del análisis de 7 películas y de sus correspondientes 7 vampiros. La elección de los mismos responde a dos causas básicas: por un lado son películas comerciales accesibles a un gran público, por lo tanto obedecen a la demanda de éste. Aunque no todos los films elegidos sean estadounidenses (cuyos productos suelen copar el mercado internacional) todas son películas ampliamente conocidas y todas han obtenido una gran recaudación. Por otro lado, todas, a excepción de la primera (debido a la imposibilidad de incluir un film de vampiros acorde a la definición otorgada por la inexistencia de los mismos) se incluyen dentro de lo que consideramos “cine de vampiros”, aquellos en los que la figura de este monstruo tenga un protagonismo notable, tanto como protagonista como villano. Por último, la realización de estos films ha supuesto una evolución de este arquetipo, mostrando una faceta diferente del mismo. Para lograr abarcar lo máximo posible de este personaje se ha tratado de escoger films de diferentes géneros, tanto comedias, terror o films románticos.

La organización del trabajo responde a un orden cronológico con el objetivo de que la evolución de la figura del vampiro sea fácilmente identificable y poder hacer un reconocimiento del progreso.

### **1.1.1. MOTIVACIONES PERSONALES**

Mis primeras aproximaciones al ámbito investigador del cine de terror se produjeron durante mi licenciatura en comunicación audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid. Simultáneamente, mi interés personal por el cine de vampiros, y la metáfora del miedo a la muerte que oculta, ha determinado acotar la

investigación a la evolución de un solo monstruo. En primer lugar, la presencia del vampiro en la cinematografía ha sido una constante a lo largo de la historia, y a pesar de sus momentos de declive siempre ha encontrado la manera de resurgir con gran interés comercial. En segundo lugar, desde un punto de vista estético y argumental resulta interesante la permanencia de este personaje tanto en un cine comercial como el creado por jóvenes cineastas que tratan de alejarse de las convenciones impuestas por Hollywood. Al pretender comprobar la adaptación cinematográfica de esta criatura a todos los movimientos históricos es lo que ha determinado la acotación cronológica de este trabajo, desde prácticamente los orígenes del cine hasta la actualidad.

Fue igualmente concluyente para la elección de este tema el importante número de directores notorios que se han acercado al mito. En unos casos los films son producto de su interés y deciden plasmar en ellos sus inquietudes personales, mientras que en otros casos, estos films sirven para plasmar las posibilidades artísticas que ofrece el medio.

El enfoque final de esta investigación fue determinado por el propio cine, que como producto de una sociedad concreta, refleja el momento histórico que lo crea y por ello la evolución del arquetipo del vampiro es perfecto, porque además sirve como metáfora de todo lo que la sociedad de ese momento pretende ocultar.

## 1.2. OBJETO DE ESTUDIO

Los límites de nuestro objeto de estudio son bastantes amplios. Hemos considerado que abarca la figura del vampiro en diferentes films, los más representativos de cada periodo, desde los prácticamente los inicios de la cinematografía a la actualidad. Estos han sido escogidos por su importancia y la influencia que ejercen posteriormente; además de por considerarlo representativo de ese periodo, al cumplir con las características que destacamos cuando ahondamos en esa etapa cinematográfica y por los motivos antes mencionados de comercialidad, y ubicación dentro de un tipo concreto de películas. Somos conscientes que el tema del vampirismo en el cine excede sobremanera los límites de este trabajo, por esta razón lo hemos acotado a algunas obras. Por razones prácticas, se ha elegido sólo un film para analizar en profundidad, tanto el momento histórico que lo ha creado como la figura cinematográfica resultante, aunque de manera pormenorizada también se examinan otros films.

La definición de vampiros podría tener varias acepciones, por ello en la primera parte de este trabajo se delimita el uso que haremos a lo largo del mismo.

El concepto de cine de vampiros abarca una ubicación geográfica muy amplia. En nuestro análisis las fronteras son un poco genéricas, remontándonos al cine más comercial sin establecer una concreción precisa entre los EEUU y Europa.

Respecto al periodo de tiempo que abarca la investigación es prácticamente desde el origen del cine a la actualidad, la primera película analizada es *Los Vampiros* realizada en 1915, y la última es *Crepúsculo*, del 2008, aunque anterior y posteriormente a esas fechas mencionaremos e indagaremos en numerosos films, llegando hasta el 2014. El hecho de que las fronteras temporales sean tan amplias obedece al hecho de que se pretenda comprobar una trayectoria progresiva en la que el arquetipo del vampiro evoluciona.

Una vez acotados todos estos aspectos, aunque con ciertos matices, falta terminar de ubicar los motivos de los films escogidos.

Como film representativo del periodo primitivo se ha elegido *Los vampiros* del director francés Louis Feuillade, por su importancia dentro de la historia de la cinematografía. La manera en que está narrada es el origen de los actuales seriales televisivos y además del curioso nombre, estos criminales mantienen muchos aspectos en común con los vampiros sobrenaturales, aunque no se enmarquen completamente dentro de esta categoría. Por otro lado, presenciamos una manera de mostrar el mal, de una manera atrayente aunque fatídica, que vuelve a ser mostrada más adelante a lo largo de la historia de la cinematografía.

El film expresionista de vampiros por excelencia es *Nosferatu*, dirigida por F. W. Murnau en 1922. La importancia de este film se palpa en las películas posteriores que normalmente tienen como base este film y a partir del cual innovan. La manera de mostrarnos la sobrenaturalidad de la criatura, así como el uso de las sombras como sinónimo del monstruo, en contraposición de la luz que representa la mujer pura de corazón, que libra al mundo de la plaga y pandemia que trae consigo el vampiro, es utilizada por films posteriores, donde el mal se asocia a las tinieblas. Las especiales condiciones de este film (perseguido por la viuda de Stoker por no haber pagado los derechos de autor) o lo poco que se conoce sobre el actor que da vida al conde Orlock (lo cual ha sido motivo de otro film que plantea la posibilidad de que fuera un verdadero vampiro) ha rodeado la película de un clima de misterio, tratado de imitar posteriormente. El aterrador aspecto de la criatura que es también retomado en algunos films como *Phantasma II (Salem's Lot)*, Tobe Hooper, 1979) o *Lo que hacemos en las sombras (What we do in the shadows)*, Taika Cohen, Jemaine Clement, 2014).

Como representante del periodo clásico hemos elegido el film de Tod Browning *Drácula*, producido por la productora Universal en 1931. El actor seleccionado para dar vida al conde fue Bela Lugosi, cuya imagen ha quedado en el imaginario colectivo como sinónimo del vampiro. El éxito que este film contribuyó al éxito de la productora y catapultó el género de terror como económicamente rentable.

El primer film de vampiros de la productora Hammer Films y la primera vez que veremos a Drácula en color es con *Drácula (Horror of Dracula)*, dirigido por Terence Fisher en 1957. Aunque podríamos considerar, tal vez, otros films de la misma productora más manierista que éste (como *Drácula, príncipe de las tinieblas, - Dracula, Prince of darkness*, Terence Fisher, 1966), ha sido elegido por el pionero y dar origen a la multitud de films de temáticas similares de la misma productora. Por otro lado, es también una película manierista que incorpora el conocimiento que hasta el momento ha acumulado el espectador viendo las películas de vampiros.

Al llegar al cine moderno, la deformación de las formas clásicas y las nuevas vanguardias cinematográficas son mostradas por muchísimos directores. El film elegido para representar este movimiento ha sido *El baile de los vampiros*, (*Dance of the vampires*), dirigido por Roman Polanski en 1967. Es interesante abordar el tema estudiado desde todos los ámbitos factibles, por ello acercarnos al vampiro desde una comedia es una forma de hacer el estudio lo más completo posible.

Las posibilidades de elegir un film como representante de la etapa postmoderna son muy grandes, debido al gran número de films que se ubican dentro de este periodo y aportan novedades al arquetipo. La elegida es *Drácula de Bram Stoker*, (*Bram Stoker's Dracula*) dirigida por Francis Ford Coppola en 1992, por la importancia que este film supuso para la evolución del arquetipo mostrando a éste como un ser enamorado. Se remonta al personaje histórico que inspiró a Stoker y justifica su pasado consiguiendo una identificación con el espectador. Por otro lado Coppola se remonta a los orígenes del cinematógrafo para homenajear el pasado de éste género con detalles que nos recuerdan a *Nosferatu*.

Por último, hemos elegido para representar el momento en el que estamos viviendo el film *Crepúsculo*, (*Twilight*, Catherine Hardwicke, 2008) relacionándolo con otros films de la saga homónima. La importancia de esta película, no sólo por mostrarnos al vampiro de un modo que no habíamos visto hasta ahora, con muy pocas características en la que le reconozcamos como tal criatura; sino también el boom ocasionado por esta saga que ha dado lugar a todo un subgénero con miles de productos relacionados ha sido definitoria para referenciar esta película como la más importante de la época actual.

Cabe aclarar que la presente investigación no pretende ser un análisis pormenorizado de la historia y la obra de algunos autores; tampoco una crítica a sus películas, sino que en este sentido, la finalidad de esta investigación es ofrecer una mirada central al cine de vampiros, partiendo desde el origen mismo del cine, para poder observar su desarrollo a partir del estudio de sus figuras principales, sus circunstancias de creación y el análisis de las películas seleccionadas. Al mismo tiempo, esta reflexión se enmarca en una visión más amplia de la relación de este tipo de cine con las circunstancias históricas que han provocado su evolución.

Habitualmente, al cine de terror se ha considerado que ocupaba un papel secundario en detrimento de otros géneros. Sin embargo, la importancia que está

cobrando en los últimos años viene a demostrar la necesidad de un estudio global del caso.

### **1.3. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA**

El trabajo que se presenta a continuación constituye una aproximación al tema del vampirismo en el cine y considera la evolución de este arquetipo como un fenómeno complejo, cuya totalidad excede los límites de esta investigación.

La leyenda de los vampiros se pierde en los orígenes del tiempo, nuestro miedo a la muerte ha sabido plasmarse en la figura de un inmortal que se alimenta del valioso fluido vital. En la historia de la cinematografía este fenómeno tiene una recurrencia tan o más manifiesta que en otras disciplinas que abarca desde obras de autor a films de serie B; películas de muy alto presupuesto a otros con escasos recursos; distintas escuelas, géneros y países se han dejado fascinar, por lo que al menos por su gran número el tema merece una mirada analítica atenta.

La universalidad de este tema, que ha influido en todas las artes como un referente, ha provocado que tratemos de comprender el fenómeno desde el cine y la simbología en la pantalla, en unos momentos donde realidad y ficción cada vez poseen menos diferencias, y muchas veces se interrelacionan la una con la otra.

#### **1.3.1. HIPÓTESIS**

La hipótesis del trabajo es la siguiente:

*El arquetipo del vampiro en el cine sufre una evolución desde los comienzos de la cinematografía hasta nuestros días, participando en diferentes etapas a través de las cuales muta de la maldad y el satanismo a la bondad y la creencia en Dios.*



Esa es la hipótesis principal que establece una evolución del arquetipo del vampiro, que ha entrado en declive en determinados momentos históricos para reaparecer con más fuerza, tomando elementos del films anteriores e incorporándolos a su imaginario y además contribuyendo con nuevos aspectos. Algunos elementos de esta transformación, como la relación del vampiro con la sangre, el sexo, la soledad o la problemática existencial entre otros nos ayudarán a entender la evolución de estas criaturas.

A esta hipótesis principal se le añaden las siguientes hipótesis específicas

*La evolución, humanización o prácticamente dulcificación del vampiro es debido a acontecimientos sociales y políticos que han empujado al arquetipo a evolucionar en una determinada dirección.*

Estas son las hipótesis del trabajo, a partir de las que se desarrolla en estudio mediante un acercamiento general primeramente, y específico en segundo término. Concretamente se aborda los análisis de los films escogidos como referentes de nuestra investigación.

#### **1.4. ESTRUCTURA**

La estructura del trabajo obedece a un orden acorde al cual nos acercamos al análisis, referenciando previamente todo el contexto que ha dado origen a la obra. Después mencionamos tanto las influencias que ese film ha recibido, como las que podría haber originado a su vez en posteriores películas.

A lo largo de toda la investigación se sigue una estructura desde los aspectos más generales a los más particulares.

El primer apartado, y a modo explicativo para el resto del trabajo, encontramos una guía para comprender la información de los apartados siguientes. En ella se sitúa la introducción al tema escogido, así como las motivaciones personales del mismo; la acotación del objeto de estudio; la enunciación de la hipótesis; el presente apartado sobre la estructura que sigue el trabajo y el desarrollo de la metodología científico-social aplicada así como de los medios y documentación utilizados; por último, se complementa con un estudio sobre la investigación de este mismo tema realizado por otros autores.

El segundo apartado se centra en intentar acotar unos conceptos previos, que nos servirá de marco teórico general para todo el trabajo. En primer lugar se aborda el concepto del miedo, para relacionarlo con la representación de éste en diferentes artes y proponer categorías dentro del mismo (la diferencia entre horror y terror, o entre horros cósmico y horror gótico). En segundo lugar nos centraremos en delimitar el concepto de vampiro, para ello nos acercaremos al origen del término, de la superstición y a las leyendas de diferentes partes del mundo que han podido dar origen al mito. También nos acercaremos al concepto del vampiro desde una perspectiva científica, enumerando las enfermedades que han podido ocasionar su origen; mientras referenciamos personajes históricos que han servido de inspiración a toda una serie de artistas y que tradicionalmente han sido considerados vampiros por sus sangrientos crímenes. Posteriormente, realizaremos el mismo examen con las enfermedades psiquiátricas. Por último, dentro de este epígrafe, veremos el recorrido que ha sufrido el arquetipo del vampiro en las distintas artes, comenzando por la literatura, los cómics y

la pintura. Para ello, nos remontaremos a la representación del vampiro más antigua de estas artes para avanzar progresivamente hasta la actualidad.

En el tercer apartado se procede a desarrollar el análisis de la evolución del arquetipo del vampiro. Para ello, la historia de la cinematografía ha sido dividida en siete etapas: primitivo, expresionista, clásico, manierista, moderno, postmoderno y cine actual o joven. Cada una de estas fases está dividida en dos grandes bloques, en la primera analizaremos el momento histórico en el que nos encontramos, las principales películas de terror, y en las que aparece el arquetipo del vampiro, bajo el epígrafe del contexto histórico. En aquellos periodos en los que el cine español de vampiros tenga relevancia se especifica un subepígrafe dentro de este apartado. El siguiente bloque comienza el análisis del film en cuestión, de modo que todos siguen la misma estructura: primeramente se realiza una introducción sobre la película; si la productora tiene una importancia clave para que la película se haya llevado a cabo se explica el origen del proyecto, sino directamente nos centramos en el director, realizando una introducción biográfica y centrándonos en las ideas que le han podido llevar a realizar tal film; a continuación nos centramos en el actor y sus cualidades para interpretar al vampiro. En un primer nivel realizamos un examen de los recursos expresivos y narrativos del film, donde primero realizamos unas pesquisas sobre la forma en que fue grabado, realizamos una sinopsis pormenorizada y apreciamos las influencias que esa película pueda tener de sus predecesoras. En un segundo nivel comenzamos un análisis narrativo más amplio donde nos centramos en la figura del vampiro, en el apartado de los apuntes interpretativos aclararemos la lucha del bien contra el mal y en el reflejo de la sexualidad que hace el film. En este apartado nos fijamos en la transformación del personaje, en la relación con la sangre, con el sexo y con la problemática existencia y la soledad. Aspectos que van cambiando según evolucione la criatura desde las sombras a la luz del día por la que ahora caminan junto con los humanos. A continuación analizamos la película en su contexto y posteriormente, las características del vampiro protagonista del film, que conforman una herencia que se va incrementando con cada película y que va terminando de conformar el mito. En una tercera parte se recoge la promoción y las repercusiones posteriores que ha ocasionado la película analizada. El mismo esquema es repetido las siete veces, añadiendo al final el análisis de algunos films de la misma época en un apartado concreto, y en el caso del cine actual de las series en boga.

El cuarto apartado está dedicado a las conclusiones de la investigación. Se realiza un ensayo que resume las aportaciones del análisis siguiendo los presupuestos

establecidos en la primera parte del estudio, subrayando los puntos novedosos aportados por el presente trabajo. Por último, se añade una bibliografía estructurada por capítulos y tipo de obra. A este respecto indicar que tanto libros como capítulos de éstos se han incluido bajo el mismo epígrafe. A modo de anexo se incluye una relación de los films citados y de las fichas técnico-artísticas de las obras analizadas.

## 1.5. METODOLOGÍA

Una vez delimitado el objeto de estudio, se ha elaborado una hipótesis y algunas variables, con la intención de recorrer un camino que conduzca hacia el objetivo de investigar el fenómeno a través de unos films que hemos considerados representativos.

La primera e imprescindible fase de la investigación se inició con el acopio de datos procedentes de diversas fuentes documentales. Al tratar la tesis sobre una evolución cinematográfica, la fuente primaria a la que se ha recurrido son los films, por ello son el instrumento básico y principal para analizar e investigar la evolución del vampiro. Las obras fílmicas elegidas son el foco principal de nuestra investigación, aunque naturalmente también hemos hecho uso de fuentes complementarias, fundamentales para este estudio. Éstas abarcan obras genéricas sobre cine, monografías sobre autores o material diverso, desde publicaciones electrónicas a estudios existentes. A todo este material sumamos las fuentes videográficas utilizadas: documentales, *making of* de las películas, etc. Las nuevas tecnologías, y concretamente la red de Internet, ha resultado también de gran potencial en cuanto a bibliografía e información, por lo que constituye un instrumento de trabajo de suma utilidad, por ello se han facilitado direcciones de páginas web que pudieran ser interesantes en el tema que nos concierne. Por otro lado, tuve la ocasión de asistir a la convención realizada por Johnatan Rigby, donde se celebraba el 80 aniversario de Hammer Studios, que se realizó el 8 de noviembre de 2014 en Central Hall Westminster (Storey's Gate, Westminster, London SW1H 9Nh), los apuntes tomados durante la conferencia son también una de las fuentes consultadas.

Al análisis se ha añadido información visual complementaria a la explicación, con el fin de facilitar la lectura y comprensión de ciertas ideas. Estos fotogramas corresponden a las copias disponibles de tales películas, lo que puede hacer variar la calidad y formatos de los mismos. Las imágenes ilustrativas tienen una numeración independiente, que comienza con cada película, debajo de la cual se indica a la que pertenece. Por otro lado, la contextualización del periodo en el que se ha realizado el film se ha hecho a través de un estudio histórico, principalmente cinematográfico, donde se ha consultado material bibliográfico de películas y documentos de la época.

Dejando a un lado los problemas y contradicciones que plantean la concepción tradicional o el género de autor, hemos decidido centrarnos en las etapas históricas en las que hemos dividido los films. Ya que consideraremos el género fantástico o de terror como de difícil definición y categorización, por lo preferimos considerarlo un modo artístico con distintas ramificaciones.

El núcleo de la investigación, la parte que mayor extensión dentro del trabajo, responde a dos paradigmas metodológicos de las ciencias sociales: el estudio de caso, y el análisis comparativo. Una vez delimitado el objeto de estudio: la evolución del arquetipo del vampiro en el cine, se estudian y consideran las fuentes bibliográficas, que literatura, pintura, fotografía o demás productos culturales nos proporcionen para investigarlo. Elaboraremos una hipótesis de manera que el recorrido nos conduzca hasta el objetivo final, mediante unas variables a tener en cuenta a la hora de enunciarlo. De modo que este trabajo es un estudio de caso “instrumental múltiple”<sup>1</sup> ya que la investigación sirve como medio para afianzar una hipótesis previa, y esta demostración procede de un análisis de varias obras, diferentes cada una, pero todas ellas englobables dentro de una categoría mayor (cine de terror, cine de vampiros...).

A la hora de analizar las películas se ha seguido un procedimiento que incorpora dos métodos. Por un lado, se realiza un análisis de los elementos estéticos y narrativos del film, tomando como referencia para ello la obra *Análisis del film*<sup>2</sup>; y al mismo tiempo se ha analizado la obra atendiendo a ciertos apuntes interpretativos, relacionándolo con las implicaciones históricas de la obra, por la importancia del contexto: “cuando se realiza un análisis del cine de terror se ha de tener en cuenta el contexto socio cultural en el que se engloba, ya que los periodos de convulsión o inseguridad social activan los miedos más atávicos que se traducen en los monstruos de la pantalla”<sup>3</sup>. Por otro lado, para identificar la evolución del arquetipo del vampiro nos hemos fijado en una serie de parámetros de este ser, los que tiene más cercano al monstruo, al humano o al superhéroe.

La presente tesis pretende atender a tres conceptos: concisión, claridad y sencillez. Para ello se trata de realizar una economía del lenguaje, intentando conseguir

---

<sup>1</sup> Concepto de STAKE, Robert (1995) *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata.

<sup>2</sup> AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (2002). *Análisis del film*, Barcelona: Paidós.

<sup>3</sup> HORMIGOS, Montse (2003) *Guía para ver y analizar la semilla del diablo. Roman Polanski (1968)*. Barcelona: Octaedro. P.12.

una semántica clara y sintáctica, y tratando de no desviarnos del entronque de nuestra investigación.





## **SEGUNDA PARTE**

### **-CONCEPTOS PREVIOS-**



## 2.1. EL MIEDO

El primer concepto al que debemos aproximarnos es el del miedo, tan sumamente explotado tanto por el cine como por la literatura. Para encontrar el nacimiento del miedo debemos remontarnos al origen mismo del ser humano. Y es que el miedo es algo intrínseco a todo el mundo. Básicamente, va en los genes. Cuando los primeros seres humanos se enfrentaron a la naturaleza: tormentas, mareas o a las profundidades marinas, e incluso a la muerte, no pudieron recurrir a la física para explicarla y recurrieron a las leyendas y a los mitos, mostrando todo aquello que les resultaba hostil como monstruos o demonios. Por eso, el miedo surge en relación a lo desconocido. Y, según la teoría psicoanalista, el miedo es común a todos los seres humanos porque se recurre a un horror arquetípico, éste es un concepto de Carl Gustav Jung, basado a su vez en la Teoría de las Ideas de Platón. Para el filósofo, en el Mundo de las Ideas existía la idea perfecta y original de todo, esta forma es el arquetipo. Y, por eso, el miedo original está grabado en la memoria y todos la poseemos. Estos miedos no tienen que ver con el miedo de cada individuo sino que es colectivo. Esto explicaría, por ejemplo, por qué todo el mundo suele evitar por la noche los callejones oscuros. El miedo hacia los espacios oscuros suele ser un concepto del horror arquetípico. Muchos psiquiatras afirman que el miedo está relacionado con el instinto de supervivencia de la especie. Todos los animales luchamos por conservar la vida y prolongar la especie. Y ese miedo a morir, consecuencia del instinto de conservación, es el origen del terror. Esta palabra deriva del latín, y “la concepción original de la palabra la conectaba con un estado fisiológico anormal (desde el punto de vista del sujeto) consistente en sentir una agitación, poner los pelos de punta, etc.”<sup>4</sup> Rafael Llopis va un paso más adelante en su obra *El cuento de terror y el instinto de la muerte*<sup>5</sup>, afirmando que ese miedo a la muerte está en el origen mismo de la literatura de terror. Lo que esconde la muerte siempre ha sido un misterio para el ser humano, por ello, ha tratado de alargar la vida de todas las maneras. Si la esperanza de vida en la Grecia clásica eran los 28 años y a inicios del siglo XIX estaba entre los 30 y los 40 años, actualmente gracias a los avances

---

<sup>4</sup> CARROLL, Noël (2005) *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Machado Libros (Traducción de Gerard Vilar). P. 63.

<sup>5</sup> Ensayo de LLOPIS, Rafael (1985) publicado en VVAA. (1985) *Literatura fantástica*. Sevilla: Ediciones Siruela. (Libro del ciclo de conferencias de la Universidad Menéndez Pelayo, Sevilla).

en medicina, la esperanza de vida en Europa está en los 80,02<sup>6</sup>. La única prueba que tenemos de la muerte misma, la única pieza del puzzle para resolver el enigma es el cadáver. Quien anteriormente había sido alguien similar a nosotros, tras la muerte se convierte en algo completamente desconocido, una señal contundente de la existencia del fin adonde todos estamos abocados. Es, por ello, que hay todo un rito y culto alrededor de la muerte misma.

Es una idea, compartida y generalizada, que el recién fallecido no está contento en ese nuevo estadio, que tiene envidia de los vivos y el miedo que se siente hacia los demonios se traslada hacia los cadáveres. La razón fracasa al no poder explicar el miedo a la muerte, y es, entonces, cuando el muerto empieza a convertirse en un personaje de literatura y todos sus poderes provienen esta vez de la imaginación en lugar de la muerte misma. Así, el género fantástico conocido como horror, comenzó su consolidación definitiva entre el siglo XVIII y XIX y se ratificó en 1818 como género literario con la publicación de *Frankenstein o el moderno Prometeo* (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*), publicado originalmente en 1818, por Mary Shelley, considerada como la primera novela de ciencia ficción.

Actualmente, el miedo se ha convertido en un objeto de consumo y disfrute. El miedo, el terror o la violencia se han convertido en productos de ocio para un gran público. Sin embargo, esto no es una novedad, si bien es cierto, como veremos más adelante, que las películas de terror existen prácticamente desde los comienzos del cine. La literatura de misterio o de terror también supone un disfrute para los ávidos lectores. Hoy en día existen numerosos debates sobre la influencia que los videojuegos violentos ejercen en los adolescentes, pero debemos tener presente que durante el siglo XVIII y XIX existía la misma incertidumbre con la literatura gótica.

---

6 Según datos de la CIA (Central Intelligence Agency). [<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/fields/2102.html>]

### 2.1.1. Diferencia entre horror y terror.

Uno de los conceptos que debemos explicar es el de los géneros, aunque estemos hablando de género de terror en realidad es bastante más complejo, puesto que normalmente, tanto las películas o los libros suelen ser una mezcla de varios, haciendo bastante difícil su clasificación. Por género nos referimos a un sistema codificado, aceptado por todos, gracias al cual podemos clasificar un libro o una película. Para Lake Crane: “La consideración académica de la situación actual de un género cinematográfico, es decir, el pesaje de su actual mezcla de códigos cinematográficos y convenciones narrativas, a menudo se basa en el supuesto estructuralista de que lo que estamos viendo en la pantalla de hoy es un re/presentación cuidadosamente modelado modelado después los esfuerzos anteriores en el canon”<sup>7</sup>. El género de terror es uno de los más fácilmente identificables por los espectadores. “A pesar de las dificultades con la clasificación de géneros (y problemas con algunos aspectos de la teoría de género en sí), los films de terror son uno de los pocos tipos genéricos ampliamente considerados (...) como un género cinematográfico distintivo, incluso aunque no es fácilmente definible”<sup>8</sup>. Sin embargo, la aparente sencillez de reconocer un film como perteneciente al género de terror se va complicando, especialmente con algunas películas que conciernen a este estudio: “¿Es el *Dracula de Bram Stoker*, por ejemplo, una película de terror, o es tal vez un romance gótico con un monstruo byroniano que está en conflicto en lugar de uno totalmente malvado y quién es atractivo sexualmente tanto para personaje femenino como para los miembros del público femenino por igual?”<sup>9</sup> A este respecto tenemos que mencionar un subgénero dentro del terror, el horror gótico. Es aquí, donde la figura del vampiro está más arraigada, aunque desde hace unos años contemplamos como el vampiro ha ido incursionando en otros géneros y al mismo tiempo como la mezcla de estos es cada vez más común. Otro de los subconceptos que

---

7 Traducción libre de: “Academic consideration of a film genre's current status, that is, the weighing of its present blend of cinematic codes and narrative conventions, is often predicated on the structuralist assumption that what we are seeing on the screen today is a carefully patterned re/presentation modeled after earlier efforts in the canon” LAKE, Jonathan (1994) *Terror and everyday life*. United States of America: SAGE Publications. P. 22

8 Traducción libre de “Despite the difficulties with genre classification (and problems with some aspects of genre theory itself), the horror film is one of the few generic types widely regarded (...) as a distinctive film genre, even if it is not easily definable.” CHERRY, Brigid (2009) *Horror*. New York: Routledge Taylor and Francis Group. P. 36

9 Traducción libre de: “Is Bram Stoker's *Dracula*, for example, a horror film, or is it perhaps a Gothic Romance with a byronic monster who is conflicted rather than wholly evil and who is sexually appealing to female character and female audience members alike?” CHERRY, Brigid. *Ibid.* P.

debemos explicar es la diferencia entre el terror y el horror. Solemos hablar de ambos conceptos indistintamente, cuando, en realidad, tienen significados diferentes. Noel Carroll, en su libro *Filosofía del terror o paradojas del corazón*<sup>10</sup> define las novelas de horror como aquellas en las que aparecen entidades monstruosas o eventos ajenos al entendimiento humano. Y el terror lo liga a la exploración de los límites de la mente humana. El terror es el espanto, el miedo que sentimos hacia algo que es patente, sin embargo, el horror está más unido al miedo interno, puede tener incluso un ingrediente de curiosidad o de asombro; mientras que el horror produce miedo, el terror produce espanto, es un sobresalto producido por un hecho en particular. Por ejemplo, si por la noche tienes miedo de mirar debajo de la cama, este hecho te produce horror, en cambio si miras debajo de la cama y te encuentras un monstruo, este hecho te producirá terror.

Carroll diferencia también entre el horror natural y el “terror-arte”. Mientras que el horror natural es el que puede sentirse ante catástrofes o atentados, el “terror-arte” es el miedo producido exclusivamente ante la creación artística. “Por estipulación, <terror-arte> se refiere al producto de un género que cristalizó, a grandes rasgos, en torno a la época de publicación de *–Frankenstein–* súmensele o réstesele cincuenta años y que ha persistido, a menudo cíclicamente, a través de las novelas y obras de teatro del siglo XIX y en la literatura, los cómics, la *pulp fiction* y el cine del siglo XX.”<sup>11</sup> Para que una obra sea considerada como literatura de horror debe tener ciertas características, no sólo que aparezcan seres sobrenaturales, porque en ese caso, *La Odisea*, ya debería considerarse literatura de horror. La literatura de horror la consideramos así por el efecto emotivo que produce en el espectador. Para diferenciar la ficción de terror frente a otro tipo de fantasía es fundamental comprobar la relación que se establece entre los personajes y las criaturas sobrenaturales. Si en los cuentos de hadas, la mayoría de criaturas parecen amigables; en los relatos de horror se evitará a toda costa la interacción ya que “las criaturas terroríficas parecen ser consideradas no sólo como inconcebibles sino también como sucias y repulsivas”<sup>12</sup>. Las respuestas de los personajes y de la audiencia se desarrollarán de manera simbiótica, incluso pueden llegar a coincidir en las respuestas inmediatas. El lector o espectador identificará el género de la obra a partir de las emociones de los personajes.

---

<sup>10</sup> CARROLL, Noël (2005) Op. Cit.

<sup>11</sup> CARROLL Íbid. P. 41.

<sup>12</sup> CARROLL Íbid. P. 56.

Otro de los conceptos que debemos dejar claro es el de terror psicológico. Este término afecta a los temores más ocultos del inconsciente de una persona. No tiene por qué tener elementos fantásticos, sangre o vísceras, sino que su principal aliado es el suspense. Hay varias películas que nos sirven como ejemplo de terror psicológico, como *Psicosis (Psycho)* de Alfred Hitchcock, basada en la novela de Robert Bloch, quien a su vez se inspiró en un caso del que hablaremos más adelante, el de Ed Gein.

### 2.1.2. Horror cósmico vs horror gótico

Otro de los aspectos a tener en cuenta es la diferencia entre horror gótico y horror cósmico. En este caso, nos interesa centrarnos plenamente en el horror gótico, al ser los vampiros una de las características principales de este género. El horror gótico, que toma su nombre de la corriente artística surgida en el siglo XV, y que se caracteriza, en arquitectura, por unas formas lineales y estilizadas, pero que también da nombre a una corriente literaria surgida a finales del siglo XVIII, y que, posteriormente, será llevada al cine tanto en temática como en estética. En ambientación, se recrearán atmósferas tétricas, con poca iluminación, mucha niebla, sombras escalofrantes, paisajes de bordes difuminados y ambientes oníricos, arquitecturas semiderruidas y encantadas, bosques sombríos, ruinas medievales, pasadizos, y lugares exóticos... Respecto a la temática, normalmente son historias melodramáticas, con fantasmas, esqueletos, damas en apuros y personajes extraños o extranjeros, enmarcados en lugares espantosos para crear una poética sobre lo monstruoso; naturalmente la temática irá avanzando acorde a los tiempos. Un aporte al dramatismo en la historia, que, además, refleja el subconsciente inquieto de los personajes. En España este tipo de género lo cultivaron José de Urcullu, Agustín Pérez Zaragoza (*Galería fúnebre de espectros, aparecidos y sombras ensangrentadas*) Gustavo Adolfo Becquer (*Leyendas*) y José Zorrilla (*Leyendas en verso*). Al dar el salto al cine nos encontramos la película *El gabinete del doctor Caligari*, (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919). Esta película marcará la pauta de lo que después podremos o no considerar cine gótico. En EEUU, la película con la que inauguraron el cine gótico fue *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julián, 1925). Posteriormente, se hicieron multitud de películas góticas, pero, a partir de los setenta, éste empezará a decaer en pro de géneros como el *gore* o el *splatter* (subgéneros del terror que se centran en la violencia gráfica y suelen tratar la destrucción física del cuerpo humano) sin embargo, encontraremos algunos títulos que mezclan las nuevas tecnologías, y lo que se considera el progreso con elementos más clásicos del cine gótico. En 1994 surge un título que se le considerará horror neogótico, se trata del *El cuervo*, (*The Crow*, Alex Proyas, 1994), protagonizada por Brandon Lee, hijo de Bruce Lee, que murió por un disparo accidental durante el rodaje. La película recrea elementos góticos pero los ambienta en un escenario más actual. Podríamos poner multitud de ejemplos, como la mayoría de las adaptaciones de Drácula o muchas de las obras del director Tim Burton.



Sin embargo, a principios del siglo XX, la literatura de terror comenzó a cambiar hacia lo que llamamos horror cósmico, que surge en contraposición al horror gótico. Los estereotipos del horror gótico dejan de tener efecto y se resucita el miedo a lo que acecha desde tiempos inmemoriales; monstruos de las profundidades y extraterrestres serán temas recurrentes en este tipo de terror, se trata de un horror palpable. Como hemos visto es lo desconocido lo que más aterroriza al hombre. El horror cósmico aprovecha la inmensidad del espacio estelar para ocultar en él otro tipo de seres totalmente desconocidos para el ser humano. A pesar de que encontremos multitud de películas y libros sobre horror cósmico o ciencia ficción, en esencia sigue siendo el temor a lo desconocido trasladado al universo. Un autor destaca sobre el resto, se trata de Howard Phillips Lovecraft. La mitología de este autor se convertirá en el contenido recurrente del subgénero del horror cósmico. Una de sus obras, *El Necronomicón* publicado en 1938, aunque se menciona en la obra, *El sabueso - The Hound-* de 1922; se convirtió en la base de toda su obra posterior, una nueva manera de hacer literatura: el Horror Cósmico. Lovecraft creó una cosmología propia que nutrió de libros antiguos como el “Necronomicón”. En 1926 escribe *La llamada de Cthulhu (The Call of Cthulhu)*, que se publicará en 1928, lo cual le puso al frente de un grupo de escritores llamados *Círculo de Lovecraft*, con escritores como: Robert Bloch, Henry Kuttner, Robert E. Howards o Clark Asthon, entre todos escribieron los Mitos de Cthulhu, añadiendo aportaciones a la obra original, considerados el paradigma del horror cósmico. Según Lovecraft, tanto la génesis del planeta, como todo lo que de él depende, está y ha estado siempre marcado por las leyes arcanas de los dioses de la mitología de este autor, los dioses primordiales, de naturaleza extraterrestre. Por ello, se le llama horror cósmico porque a diferencia del horror gótico describe un horror palpable pero no comparable con ninguna de las cosas de la tierra. El paso del horror gótico al horror cósmico no fue brusco, sino que se fue poco a poco abandonando unos estereotipos y adoptándose otros. Así lo explica Miguel Ángel Ardilla Rodríguez en su artículo, *El horror cósmico de Lovecraft: una corriente estética en la literatura de horror contemporánea*:

“La consolidación del horror cósmico como un subgénero literario independiente tanto del terror como de las formas convencionales del horror, posee entonces tres estadios evolutivos que comienzan con la creación por parte de Lovecraft de una obra literaria sustentada en una mitología arquetípica y la relación directa y perenne de ésta con el destino de la vida en la Tierra; el siguiente estadio estaría conformado por la aceptación de esta mitología como el contenido específico y recurrente de

un grupo cada vez más numeroso de escritores exponentes del género fantástico; finalmente, y sin excepción, todas las obras amparadas bajo el manto del horror cósmico ratifican su origen común dando entrada una y otra vez a los mismos dioses-personajes y a su propósito milenario de reconquista”<sup>13</sup>

El primer estadio comenzaría con la creación del *Necronomicón* por parte de Lovecraft y continuaría con el juego de correspondencias que se inicia entre unos escritores jóvenes que referencian continuamente la mitología creada por éste perpetuando así su obra. Por último, todas estas obras ratifican su origen en común escribiendo sobre los mismos dioses-personajes. Estos enlaces nos dan la sensación de estar leyendo segmentos de un gran libro. Precisamente esto es lo que hace que muchos escritores continúen con este género, incluso Jorge Luis Borges ha hecho su aportación al microcosmo de Lovecraft con un relato titulado *There are More Things*, en la que aparece uno de los dioses primordiales de Lovecraft y hace que sea un género con multitud de tendencias literarias.

Dentro del horror cósmico podemos encontrar parecidos muy vagos entre algunos monstruos y los vampiros, en el aspecto de su gusto por devorar sangre humana. Es así como mencionaremos *La estirpe innombrable*, relato de Clark Ashton Smith (1893-1961), un escritor del círculo de Lovecraft, de 1932. En el que un monstruo de procedencia extraña (el relato comienza con una cita del *Necronomicón*, pero el protagonista lo identifica como el Gul –el devorador de cadáveres de *Las mil y una noches*) deja embarazada a una mujer enferma de catalepsia a la que han dejado en un panteón por error. Otro de los textos que mencionamos es el de *El vampiro estelar* escrito por Robert Bloch, en 1935, naturalmente también del círculo de Lovecraft. Este relato, también conocido como el devorador estelar, narra como un joven escritor aficionado a la nigromancia tiene acceso a un grimorio titulado *Vermis Mysteriis* (*Los misterios del gusano*). Al no saber descifrarlo recurre a un escritor experto que no es otro que el propio H.P. Lovecraft convertido en un personaje. Éste pronuncia ciertas palabras del libro y desde las estrellas desciende una criatura que lo despedaza y bebe su sangre. En estos relatos encontramos algunas semejanzas muy vagas con los vampiros, pero quizá podríamos estar ante un monstruo que pasa del horror gótico al horror cósmico, camuflándose entre los dos mundos y tomando cosas prestadas de ambas. Así mencionaremos el film *Fuerza Vital* (*Lifeforce*, Tobe Hooper, 1985) en la

---

<sup>13</sup> ARDILLA, Miguel Ángel (2009) *El horror cósmico de Lovecraft: una corriente estética en la literatura de horror contemporánea*. Bogotá: Facultad de Ciencias Sociales. Tesis de grado, [En línea: <http://hdl.handle.net/10554/6369>]

que un grupo de astronautas recoge de una nave extraterrestre tres cuerpos humanoides, cuando despierten serán vampiros que se alimentan de la vida de sus víctimas convirtiendo en zombies a todos los que se cruzan a su alrededor.

Normalmente, tanto en cine como en televisión estamos más acostumbrados a ver películas que traten el horror gótico, la gran mayoría de películas de vampiros están incluidas dentro de este tipo (con excepciones como la anteriormente mencionada *Fuerza Vital*). Sin embargo, hay algunos films de horror que podemos ubicar como cósmico, normalmente, films adaptados de la obra de Lovecraft como por ejemplo, *El monstruo del terror*, (*Die, Monster, Die!* Daniel Haller, 1965) inspirada en el cuento de Lovecraft *El color que cayó del cielo* (*The Colour Out of Space*, 1927). Otros films más conocidos como *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979) o *Depredador* (*Predator*, John McTiernan, 1987). Por último, citaremos *Alien Vs Predator* (Ib.) dirigida por Paul W.S Anderson en 2004 que tiene muchas similitudes con el relato de Lovecraft *Las montañas de la locura* (*At the Mountains of Madness*, escrita en 1931 y publicada en 1936) y cuya segunda parte se estrenó en 2007 (*Alien vs Predator: Requiem*) y fue co-dirigida por los hermanos Colin y Greg Strause. Podríamos citar muchísimas películas de este estilo, incluso la serie *Expediente X*, (X-files, creada por Chris Carter, 1993-2002), muestra los asuntos de dos agentes del FBI cuyos casos paranormales normalmente tienen que ver con los extraterrestres y su influencia sobre la tierra.

## 2.2. UNA APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DEL VAMPIRO

### 2.2.1. Introducción

El mito del vampiro es tan antiguo como el poder que el hombre ancestral le confirió a la sangre. La sangre era la esencia de la vida para casi todas las tribus, con ella se cerraban pactos, pedían favores, ofrendada a los dioses... No es la sangre el único fluido vital ritualizado, también lo es el semen, por ejemplo, para el pueblo Judío existe una falta conocida como “Pecado de Onán” que consiste en el desperdicio de semen. Sin embargo, la sangre es el más extendido.

Según la leyenda, un vampiro es un no-muerto, un cadáver que sale de su tumba por la noche para devorar la sangre de los vivos y así poder seguir llevando ese tipo de existencia entre los dos mundos. Puede transformarse en murciélago o incluso en lobo según su voluntad. Según Craig Holte en una variedad más grande: “En la tradición occidental, el folclore afirma que vampiro puede transformarse en una variedad de formas, incluyendo las del gato, perro, lobo, ratas y murciélagos, todas las criaturas asociadas con lo demoníaco. Además, se ha creído que el vampiro puede tomar la forma de niebla, humo y niebla.”<sup>14</sup> Sólo pueden ser destruidos clavándoles una estaca en el corazón. O según otras variaciones del mito, cortándoles la cabeza. Se parecen a las personas normales pero no pueden reflejarse en un espejo ni darles la luz del sol, por lo que duermen de día y siempre tienen que salir de noche para alimentarse, son extremadamente pálidos y sus colmillos son largos y afilados. Las fronteras de este monstruo son bien conocidas por todos. Estos límites sirven para que no se convierta en un ser muy poderoso. El no-muerto habita más allá del bosque, que es lo que significa Transilvania, en su castillo de los Cárpatos, alejado de todo. Según afirma

---

<sup>14</sup> Traducción libre de: “In the western tradition, folklore asserts that vampire can transform themselves into a variety of shapes, including those of the cat, dog, wolf, rat and bat, all creatures associated with demonic. In addition, it has been believed that vampire can take the form of mist, smoke and fog.” CRAIG, James (2002) en VVAA. (CRAIG Holte, Ed.) *The fantastic vampire. Studies in the Children of the Night. Selected Essays from the Eighteen International Conference on the Fantastic in the Arts*. United States of America: Greenwood Press.

Leutrat “Esta frontera es al mismo tiempo una barrera y un lugar de paso”<sup>15</sup>. Y es que Transilvania se ha convertido en un ámbito fantástico, mostrado por las películas y los libros, anclado en el tiempo.

La Real Academia de la Lengua Española define vampiro como “Espectro o cadáver que, según cree el vulgo de ciertos países, va por las noches a chupar poco a poco la sangre de los vivos hasta matarlos”<sup>16</sup>. Para ampliar esta definición nos encontramos con todo tipo de opiniones, algunos incluyen casi todos los tipos de bestias dentro de esta definición, pero al contrario que otro tipo de depredadores, los vampiros no están en simbiosis con su entorno, el cual parece exigirle una serie de requisitos. Luis Alberto de Cuenca en el prólogo del libro de Agustín Calmet afirma:

“En su acepción más sencilla el vampirismo es la práctica de la succión de sangre humana sobre persona viva llevada a cabo con diversas finalidades, en ocasiones de índole religiosa (...) Otra catalogación de vampiro real e histórico comprende aquellos hombres o mujeres a quienes complace la sangre humana, ya porque la consideren manjar imprescindible para su propia existencia, ya porque un brujo o curandero se la haya prescrito para la cura de ciertas dolencias que con su consumo remitirían , o para la conservación de una vida efímera que sólo puede perdurar con la aportación continua de sangre joven y vigorosa.”<sup>17</sup>

Es interesante que se incluyan como vampiros a personas vivas que beben sangre, incluso con finalidades religiosas, o como veremos más adelante debido a algunas enfermedades mentales que podrían estar detrás del origen del mito.

Por otro lado, la RAE, en su segunda acepción define vampiro como “Murciélago hematófago de América del Sur,”<sup>18</sup> y es que, ciertamente, este murciélago, cuyo nombre es *desmodus rotundus* son los únicos mamíferos que se alimentan exclusivamente de sangre. Estos animales viven en los bosques de Latinoamérica y aunque la sangre extraída por este animal no suele dañar excesivamente a su víctima, ya que succiona unos 25ml en una media hora, el peligro reside en las enfermedades e infecciones que

---

15 LEUTRAT Jean-Louis (1999) *Lo fantástico en el cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada. P. 62.

16 Diccionario de Real Academia de la lengua española (DRAE). versión electrónica de la 22ª edición. [<http://www.rae.es/>]

17 CUENCA Luis Alberto (2009), prólogo *Los Vampiros y el Padre Calmet*. En CALMET, Agustín, *Tratado sobre vampiros*, Madrid: editorial Reino de Cordelia. P. 15 y 16.

18 Diccionario de Real Academia de la lengua española (DRAE). Op. Cit.

puede causar con sus mordiscos. En la tercera acepción del diccionario podemos leer, “Persona codiciosa que abusa o se aprovecha de los demás.”<sup>19</sup> A este aspecto debemos mencionar a lo que desde hace relativamente poco tiempo se llama “vampiros psíquicos” los cuales, supuestamente, absorben la vitalidad de las personas que los rodean. Este vampiro se ha hecho muy popular en parte gracias a la británica Dion Fortune y su obra *Autodefensa Psíquica (Psychic Self Defence)*, escrito en 1930 pero publicado por primera vez en 2001) en la que narra su propia experiencia con un vampiro psíquico. A este respecto debemos añadir que el vampiro tradicional, el ser sobrenatural de la primera acepción del diccionario también suelen conferírsele poderes psíquicos para paralizar a sus víctimas “el ataque físico de un vampiro sigue un patrón muy definido. Comienza con un abrazo ardiente, durante el cual la víctima, a través de la fuerza extrañamente hipnótico de los ojos del vampiro, se deje llevar por una falsa sensación de paz y bienestar”<sup>20</sup>

Es la primera acepción, la que más nos interesa para este estudio y debemos afirmar que la mayoría de las creencias vampíricas que han surgido a lo largo de todo el planeta, como ya hemos dicho, tienen en común la necesidad de alimentarse de fluidos vitales para sobrevivir, para perdurar. Podríamos pensar que un vampiro es parecido a un parásito, ya que ambos seleccionan a una víctima de la cual se alimentan hasta que la matan. Sin embargo, la diferencia está en que cuando los parásitos mueren su cuerpo es devuelto a la tierra y así en una continua transformación. Sin embargo, el vampiro no muere, porque ya está muerto.

Prácticamente en todas las tradiciones del planeta se alude a un principio vital que anima a las personas, en algunas tradiciones incluye a todos los animales, y en otras sólo a las personas. Muchas veces este principio vital se cree que reside en el aliento y en los fluidos corporales, como sangre, semen, saliva o leche. Hay todo un tabú relacionado con la sangre. Ya en la Biblia se prohíbe consumirla, y es que la sangre es el vehículo del alma y de la vida misma. “La Biblia nos dice, en Leviiticus, que la vida de la carne está en la sangre, por lo que ha sido creído que a lo largo de la historia.”<sup>21</sup> Es por ello que se piensa que el hematófago se intoxica con las pulsiones más primitivas y los instintos de aquel a quien perteneció su sangre. Antigualmente, nuestros

---

<sup>19</sup> Diccionario íbid.

<sup>20</sup> Traducción libre de: “The physical attack of a vampire follows a very definite pattern. It begins with a ardent embrace, during which the victim, through the strangely hypnotic force of the vampire's eyes, is lulled into a false sense of peace and well being” DOUGLAS, Drake (1967) *Horror!* London: John Baker P. 39

<sup>21</sup> Traducción libre de: “The bible tells us, in Leviticus, that the life of the flesh is in the blood, and so has it been believed all through history”. DOUGLAS, Drake íbid. P. 31.

antepasados prehistóricos realizaban todo tipo de cultos alrededor de la sangre, e incluso hoy en día algunas religiones consideran impura a la mujer durante su menstruación. “En la batalla, la sangre de los enemigos caídos ha sido bebida desde tiempos inmemoriales para adquirir sus fuerzas”<sup>22</sup>, se han realizado todo tipo de sacrificios de sangre en ofrendas a los dioses (“con todos los pueblos primitivos, el regalo más agradable a los dioses era derramamiento de sangre humana en los altares de sacrificio.”<sup>23</sup>) O incluso como ingrediente para filtros con supuestos poderes afrodisíacos. Hay, sin embargo, vampiros que tienen otro tipo de alimentación, mencionamos, por ejemplo, en literatura *El parásito* (*The Parasite* de Arthur Conan Doyle, publicado en 1894) en el que Gilroy es víctima de la señorita Penelosa, una vampira energética. Por otro lado, si nos referimos a la cinematografía, el alimento de los vampiros también es diverso y ha ido evolucionando con los años, siendo lo más reciente los vampiros que deciden alimentarse sólo con la sangre de los animales (como en el caso de los vampiros de la saga *Crepúsculo*<sup>24</sup>) o de una sangre sintética creada en laboratorio (como es el caso de la serie *True Blood* –creada por Alan Ball. 2008-2014).

El vampiro se ha convertido en uno de los monstruos más reconocidos, literaria y cinematográficamente. La literatura popularizó un tipo concreto de vampiro, se trata del descrito por John William Polidori, médico personal de Lord Byron, en su relato *El vampiro* (*The Vampyre*, publicado en 1819). Y es en el que solemos pensar cuando hablamos de vampiros: un aristócrata pálido vestido con una capa negra y de modales antiguos. Su estética se ha ido ligando a la de los actores que lo han interpretado (normalmente, si nos referimos a Drácula, la imagen de Bela Lugosi es la más extendida, aunque la versión de Francis Ford Coppola va cambiando la concepción habitual). Sin embargo, este aspecto estereotipado no se parece al concebido por Stoker en su obra:

“Tenía un rostro fuertemente aguileño, con el puente de su delgada nariz muy alto y las aletas arqueadas de forma peculiar, la frente alta y abombada, y el pelo ralo en las sienes, aunque abundante en el resto de la cabeza. Sus cejas, muy espesas, casi se juntaban en el ceño y estaban

---

22 Traducción libre de: “In battle the blood of fallen enemies has been drunk from time immemorial in order to acquire their streng.”  
URSINI, James y SILVER, Alain (1975) *The Vampire Films*. United States of America: A.S. Barnes and Co., Inc. P. 20.

23 Traducción libre de: “With all primitive peoples, the gift most pleasing to gods was shedding of human blood on the altars of sacrifice.”  
DOUGLAS, Drake (1967). Op. Cit. P. 31

24 Como veremos más adelante, formados por cinco películas: *Crepúsculo* (*Twilight*, Catherine Hardwicke, 2008), *Luna Nueva* (*New Moon*, Chris Weitz, 2009), *Eclipse* (Ib. David Slade, 2010), *Amanecer I* (*Breaking Down I*, Bill Condom, 2011); *Amanecer II* (*Breaking Down II*, Bill Condom, 2012).

formadas por un pelo tupido que parecían curvarse por su misma profusión. La boca, o lo que se veía de ella por debajo del bigote, era firme y algo cruel, con unos dientes singularmente afilados y blancos; le salían por encima del labio, cuyo notable color rojo denotaba una vitalidad asombrosa en un hombre de sus años. Por lo demás, sus orejas eran pálidas y extremadamente puntiagudas en la parte superior; tenía la barbilla ancha y fuerte y las mejillas firmes aunque delgadas. La impresión general que producía era de una extraordinaria palidez.”<sup>25</sup>

El vampiro concebido por el irlandés en 1897 se parece más físicamente al conde Orlok de *Nosferatu* (aunque éste no tiene bigote) que a cualquiera posterior. El físico ha evolucionado en la pantalla cinematográfica, según han ido pasando los años, ha ido rejuveneciendo y siendo más atractivo, o un fornido guerrero de treinta y pocos años (como en el caso de *Drácula, la leyenda jamás contada –Dracula Untold*, Gary Shore, 2014). Como veremos más adelante, no sólo ha cambiado su aspecto físico, también psicológicamente, no tienen nada que ver con los Drácula o el resto de vampiros según han pasado los años.

Seguiremos citando el libro de Bram Stoker para tener una concepción más completa del vampiro, conociendo no sólo su físico. Van Helsing lo describe como:

“Los seres llamados vampiros existen, algunos de nosotros tenemos pruebas irrefutables. Pero aun cuando no contásemos con una dolorosa experiencia, las enseñanzas y los testimonios escritos del pasado aportan pruebas suficientes para cualquier persona sensata [...] El Nosferatu no muere, como la abeja, cuando pica. Al contrario, se vuelve más fuerte, y al ser más fuerte tiene por ello más poder para hacer el mal. El vampiro que hay entre nosotros tiene la fuerza de veinte hombres y es más astuto que cualquier mortal, pues su sagacidad ha ido creciendo con los siglos; todavía domina la necromancia, que es la adivinación por los muertos, y los muertos por él invocados obedecen a su mandato; es una bestia, o peor que una bestia, es insensible como un demonio y carece de corazón; dentro de ciertos límites puede aparecerse cuando quiere y donde quiere, adoptando determinadas formas a su atajo y dentro de ciertos límites, también puede mandar sobre los elementos; como la tempestad, la niebla o el trueno; ejerce poder sobre todos los seres inferiores: las ratas, los búhos, los

---

<sup>25</sup> STOKER Bram (1999). *Drácula*. El mundo Unidad editorial. Madrid: Colección Milenium. Pgs. 26 y 27.



murciélagos, las mariposas nocturnas, los zorros y los lobos y es capaz de aumentar su volumen, disminuirlo y hasta desvanecerse.”<sup>26</sup>

Aunque esta novela dio un impulso definitivo al mito del vampiro, éste existe desde tiempos inmemoriales, se han encontrado en vasijas prehistóricas y en enterramientos de hace 700 años cadáveres con estacas en el corazón o piedras en la boca<sup>27</sup>. Muchos otros piensan en Caín como el primer vampiro, ya que en el Antiguo Testamento, describe que después de matar a Abel, renegó de Dios y fue condenado a no volver a ver nunca más la luz del sol y a alimentarse de cenizas y sangre. La maldición de Caín es referida en el capítulo cuarto del libro del *Génesis*, en él se explica que Caín y Abel eran la descendencia de Adán y Eva. Abel cuidaba de los animales de su rebaño, mientras que Caín araba la tierra, cuando ambos decidieron hacer una ofrenda a Dios, Caín ofreció su cosecha y Abel sus mejores animales. Dios se vio más satisfecho con el sacrificio de Abel, por lo que Caín, compungido mató a su hermano, y así fue castigado a labrar la tierra sin obtener ningún fruto, ya que precisamente éste era su oficio. Caín afirmó que cualquiera que lo encontrase lo mataría, por lo que Dios, le castigó también a vagar eternamente, y maldeciría siete veces a aquel que matase a Caín y por eso le puso una marca para que todos reconociesen a Caín y no lo matasen:

“¡Ay de ellos! porque han seguido el camino de Caín, y se lanzaron por lucro en el error de Balaam, y perecieron en la contradicción de Coré. Estos son manchas en vuestros ágapes, que comiendo impudicamente con vosotros se apacientan a sí mismos; nubes sin agua, llevadas de acá para allá por los vientos; árboles otoñales, sin fruto, dos veces muertos y desarraigados; fieras ondas del mar, que espuman su propia vergüenza; estrellas errantes, para las cuales está reservada eternamente la oscuridad de las tinieblas<sup>28</sup>. Y él le dijo: ¿Qué has hecho? La voz de la sangre de tu hermano clama a mí desde la tierra. Ahora, pues, maldito seas tú de la tierra, que abrió su boca para recibir de tu mano la sangre de tu hermano. Cuando labres la tierra, no te volverá a dar su fuerza; errante y extranjero serás en la tierra. Y dijo Caín a Jehová: Grande es mi castigo para ser soportado. He aquí me echas hoy de la tierra, y de tu presencia me esconderé, y seré errante y extranjero en la tierra; y sucederá que cualquiera

---

<sup>26</sup> STOKER, Bram (1999). Op. Cit. P. 243.

<sup>27</sup> 'Vampire' Plague Victim: Remains Found In 16th Century Venice Grave Spur Scientific Debate 30/05/2012 noticia de: [\[http://www.huffingtonpost.com/2012/05/30/vampire-plague-victim-venice\\_n\\_1556091.html\]](http://www.huffingtonpost.com/2012/05/30/vampire-plague-victim-venice_n_1556091.html)

<sup>28</sup> Sagrada Biblia: Judas, primer libro. Versículos del 11 al 13 (1:11-13). (Reina-Valera 1960).

que me hallare, me matará. Y le respondió Jehová: Ciertamente cualquiera que matare a Caín, siete veces será castigado. Entonces Jehová puso señal en Caín, para que no lo matase cualquiera que le hallara.”<sup>29</sup>

Este es precisamente el argumento de la película *Dracula 2001* (*Dracula 2000*, Patrick Lussier, 2000), en el que en lugar de Caín el origen de Dracula está en Judas Iscariote, el discípulo que traicionó a Jesucristo. Según la película, ese es el motivo de que no pueda tocar la plata, ya que con ella pagaron a Judas su traición.

Por último, discutiremos sobre la etimología de la palabra vampiro, que tampoco está clara. Según el diccionario de la RAE<sup>30</sup>, procede del francés *vampire*, y éste del alemán *vampir*, parece ser que a su vez proviene del término eslavo *vampyr* que de aquí se extendió. Fue más o menos en 1926 cuando la palabra empezó a extenderse por Occidente.

---

<sup>29</sup> Sagrada Biblia: Génesis, cuarto libro. Versículo 9-15 (1:4:9 – 1:4:15) (Reina-Valera 1960).

<sup>30</sup> Diccionario de Real Academia de la lengua española (DRAE). Op. Cit.

### 2.1.2. Los orígenes del mito del vampiro y su evolución en las diferentes culturas.

Nadie sabría decir a ciencia cierta cuándo y dónde surgió la creencia en vampiros, aunque hay ciertas hipótesis que nos pueden dar una idea. La que más fuerza cobra es la que relaciona los síntomas de algunas enfermedades con los “síntomas” del vampirismo como veremos más adelante. Sin embargo, el mito se pierde dentro de la historia verbal y escrita del ser humano y es muy difícil darle un origen.

Centrándonos en la literatura, debemos referir que no es hasta la época *tardo-victoriana* cuando la ésta empieza a plagarse de monstruos. Así nos encontramos a Drácula, pero también a Frankenstein, al Dr. Jekyll y Mr. Hyde... Y es, precisamente, en esta época porque es cuando el mundo empieza a cambiar muy rápidamente, y la sociedad empieza a dividirse entre los nuevos y los antiguos valores. Y no sólo tenemos que hablar de la Revolución Industrial, sino de una serie de cambios políticos, culturales, económicos y científicos que fueron tan notables que en pocos años se pasó de una Inglaterra básicamente rural a un país industrializado, que al terminar la regencia de la reina Victoria I (1837-1901) el país estaba conectado por una red de ferrocarril en expansión. Y esta transición no fue suave. Como hemos dicho, los cambios no sólo fueron industriales, también los valores comenzaban a cambiar, así debemos de hablar del movimiento feminista, que empezaba a dar sus primeros pasos en esta época. Gracias a una serie de cambios legales, la mujer empieza a tener derecho a la propiedad tras el matrimonio, el derecho a divorciarse, y el derecho a pelear por la custodia de sus hijos.

Los descubrimientos de Charles Lyell y Charles Darwin comenzaron a cuestionar siglos de suposiciones sobre el hombre y el mundo, todas las creencias religiosas fueron puestas en duda con el libro *El origen de las especies* (*On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, de Charles Darwin, publicado en 1859) avances en la medicina, que empieza a basarse en la ciencia, pero que también empieza a fundamentar argumentos racistas y los privilegios que antes se atribuían a Dios empiezan a atribuirse a la raza. Una serie de avances que empezaban a introducir a Inglaterra primeramente y posteriormente al resto del mundo en la modernidad.

También encontramos avances significativos en la psiquiatría, pues es entonces cuando empieza a desmarcarse de las ciencias ocultas, y progresos en la tecnología, comienzan a surgir aparatos como las máquinas de escribir.

Esta época supone el punto culminante a un proceso que había comenzado con las revoluciones, Inglaterra estaba marcada por las contradicciones, por un lado, unos buscaban mantener los valores conservadores frente a una revolución como la llevada a cabo en Francia, pero otros veían en el país vecino un modelo a seguir. Es, por tanto, una época llena de contradicciones en la que conviven en un mismo sitio demasiadas teorías contradictorias. A pesar de todos los avances que hemos mencionado, en esta época había una marcada doble moral, por un lado la clase obrera trabajaba en unas condiciones espantosas mientras que la clase media se iba haciendo cada vez más rica. Así, la sociedad es por un lado conservadora y caritativa, y por otro, industrial y capitalista. Mientras que el auge y la prosperidad económica del país eran notables, los obreros vivían en peores condiciones que nunca. Hay una serie de oposiciones que no pueden dejar de notar los protagonistas que vivían esa época. Y por eso, la literatura de estos momentos está plagada de imágenes reflejo, como por ejemplo la novela de Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886). La cara más oscura de un individuo es proyectado sobre otro, o sobre algún tipo de monstruo con algunas características humanas, o sobre un grupo social o incluso sobre un país. De todo esto es un fiel reflejo la novela de Bram Stoker, *Drácula*, en el que se muestra el mundo caduco del vampiro en oposición a la industrializada Inglaterra, pero al mismo tiempo es un Londres fantasmagórico, época de Jack el Destripador.

*Drácula*, la novela escrita en esta época proyecta sobre Transilvania, al igual que sobre el conde, una imagen de atraso en el tiempo que contrasta altamente con la imagen de país industrializado y lleno de avances del momento presente de Inglaterra a finales de siglo. Un país en el que hay fonógrafos, máquinas de escribir, taquigrafía, y demás inventos que ayudarán a los protagonistas a luchar contra el vampiro que, aunque es altamente peligroso, no cuenta con ningún utensilio tecnológico. Todos estos instrumentos son un augurio de los avances que se avecinaban.

Además, Van Helsing junto con los demás hombres, como símbolo de la modernidad lucharán contra Drácula, que representa el pasado. Sin embargo, los cazavampiros necesitan conocer las tradiciones del pasado para poder enfrentarse al monstruo, del mismo modo que Drácula estudia los avances de la sociedad para poder

pasar desapercibido. Así, estos deberán recurrir en varias ocasiones a las tradiciones, para poder vencer al monstruo en su terreno. Van Helsing afirma en la novela:

“Todo lo que debemos hacer es acudir a las tradiciones y las supersticiones. En principio, no parece que esto represente mucho, tratándose de la vida y la muerte..., y más aún. Sin embargo no tenemos otro medio del que echar mano; y segundo, porque al fin y al cabo, estas cosas (la tradición, la superstición) no carecen de importancia. ¿Acaso no se apoya en ellas la creencia de los demás en los vampiros..., aunque no la nuestra, por desgracia? Hace un año ¿Quién de nosotros habría aceptado tal posibilidad, en un siglo XIX científico, escéptico y positivista? Nosotros mismos hemos llegado a rechazar algo que estábamos viendo justificado ante nuestros ojos. Debemos suponer, por tanto, que la creencia en vampiro, sus limitaciones y su curación, se apoyan de momento en la misma base.”<sup>31</sup>

Tanto la novela como la época en que fue escrita tendrán una influencia enorme sobre el resto de aproximaciones al vampiro. Citaremos, por ejemplo, las novelas de la saga *Crepúsculo*, donde se nos muestra una sociedad (la de los vampiros en oposición a la de los humanos) completamente tecnificada. Si los vampiros tienen una colección de coches de lujo, la protagonista humana, Bella, tiene una camioneta extremadamente vieja y destartada. Pero al mismo tiempo pretende resaltar los valores más conservadores. Si Bella es hija de unos padres divorciados, ella cree en el amor para siempre y en el matrimonio.

Como hemos visto, todos estos cambios normalmente son recibidos con cierta suspicacia, y junto a cada cambio, ya sea un avance tecnológico o un cambio social solemos encontrar una reacción, unos temores que nos son mostrados en la ficción, hasta ahora lo hemos visto en la literatura. Actualmente, hay numerosos ejemplos de películas de terror relacionadas con los avances tecnológicos como pueden ser *Poltergeist* (Ib. Tobe Hooper, 1982)<sup>32</sup>, que está relacionada con nuestros temores ante la televisión, al igual que *La Señal* (*The Ring*, Gore Verbinski, 2002). Con el teléfono móvil: *Llamada perdida* (*Chakushin ari*, Takashi Mike, 2003) por no hablar del mundo de los robots, como *Yo, robot* (*I, robot*, Alex Proyas, 2004) o *Inteligencia*

---

<sup>31</sup> STOKER, Bram (1999). Op. Cit. P. 245.

<sup>32</sup> El *remake*, realizado en el 2015 por Gil Kenan también nos muestra una sociedad excesivamente tecnificada, donde la hija mayor anela un móvil mientras que el hijo mediano un dron. Ambas tecnologías les servirán en parte para encontrar a su hermana, pero también como aliado de los espíritus que tratan de llevársela.

*Artificial* (A. I. *Artificial Intelligence*, Steven Spielberg, 2001). Pero también encontramos temores ante una sociedad que cada vez está más tecnificada, por ejemplo *Matrix* (*The Matrix*, Andy y Larry Wachowski, 1999). Así mismo encontramos en la ficción, miedos respecto a los avances en el plano de la genética, como *Nunca me abandones* (*Never let me go*, Mark Romanek, 2010).

Por eso, debemos analizar cada monstruo individualmente, investigando los miedos desde los que se ha creado y los que genera. Es por ello que el vampiro ha cambiado, porque la sociedad ha cambiado, y los miedos desde los que se originó ya no son tales, así encontramos una transformación no sólo en el arquetipo del vampiro, sino también en la figura del vampiro dentro del cine.

Otro cambio en la sociedad, como el que vivimos actualmente, pero esta vez respecto a la moralidad, y también a la pérdida de valores tradicionales y obsoletos, como la virginidad hasta el matrimonio o el rol tradicional de la mujer como ama de casa han originado igualmente su reflejo en la ficción, y nos referimos a la saga *Crepúsculo* en la que se reivindican los valores más conservadores.

Respecto al arquetipo del vampiro en las diferentes culturas, debemos decir que la mayoría creerá que el vampiro es un invento de Transilvania, algunos incluso podrían pensar que es un mito reciente (siglo XVIII) pero como afirma Javier Arries, en su libro de vampiros, sobre estos seres: “Es un mito universal, una pesadilla tejida en torno al deseo y al temor a la muerte que acompaña al género humano allí donde vaya”<sup>33</sup>. En su afirmación cabe añadir que no sólo acompaña al humano por todo el globo terráqueo sino que, además, así ha sido desde los albores de la humanidad.

El miedo a la muerte está ligado al instinto de supervivencia, tanto para los animales como para los humanos. Sin embargo, el raciocinio humano hace que nos preguntemos acerca del más allá. Y esto provoca que lo vinculemos con lo oscuro que la muerte ahora simboliza. Los muertos pasan a convertirse en algo de naturaleza inaudita, algo que desconocemos. Es por ello que se rinde culto a los muertos, e incluso a la muerte misma. Este culto no es algo nuevo, en la Prehistoria había ciertas ceremonias funerarias que dan una idea de la creencia en un “más allá”. Así mismo, muertos y vivos tenían una estrecha relación: los muertos recibían ofrendas de los vivos con un ajuar, adornos, armas, alimentos, etc. que hoy en día se han encontrado en las excavaciones y, a cambio, los vivos creían que podían ver su vida cotidiana afectada de

---

33 ARRIES, Javier (2007) *Vampiros, la historia de nuestra eterna fascinación por el señor de la noche*. Barcelona: Zenith-planeta. P. 23.

manera favorable, por la protección de sus antepasados o de manera perjudicial, por espíritus malignos.

Aunque no era lo habitual, muchas veces el cuidado y preocupación de los muertos respondía al miedo, por eso, durante el Paleolítico Superior muchos fallecidos eran enterrados con las manos y los pies atados y en postura fetal, de manera que si el difunto pretendía ponerse en movimiento le resultaría imposible. En ocasiones, incluso les cortaban la cabeza. Más adelante, esto dejó de ser tan común. Empezaron a enterrar a los difuntos muy cerca de donde vivían, lo que indica que más bien buscaban la protección de sus antepasados, algo que ocurre actualmente con algunas tribus africanas, que entierran a sus difuntos dentro de sus chozas.

Actualmente, hablar de la muerte supone casi un tabú, pero en esta época los ritos funerarios eran de suma importancia, al nivel de los ritos de fecundación. Así en las excavaciones de Ofnet, Baviera (Alemania) se han encontrado multitud de enterramientos de cráneos, lo que indica que los enterraron con la cabeza separada del cuerpo. Pero no sólo para los hombres prehistóricos eran peligrosos los muertos, según Desiderio Vaquerizo, para los romanos las mujeres fallecidas durante el parto y los niños eran los muertos a los que más temían, pues consideraban que estaban irritados por haber fallecido prematuramente, y que podrían regresar de sus tumbas para vengarse. Así afirma: “Es muy frecuente que en las tumbas de niños, que creían que eran los muertos más terribles, se incorporen una serie de tablillas de plomo con maldiciones realizadas por un mago, escritas de derecha a izquierda de forma y de tal forma que sólo se pueden leer si se reflejan en un espejo”<sup>34</sup>.

Entre todos los ritos funerarios tenemos que destacar los largos velatorios, que podían durar desde una hora hasta varios días, en el caso de personas indeseables o ajusticiados hasta siete días. Esto era utilizado o bien como símbolo de ostentación o para garantizar la muerte, ya que, como afirma Vaquerizo, los romanos tenían un miedo atroz a ser enterrados en vida, y ciertamente, hay varios escritos que tratan sobre muertos que resucitan a la hora de ser quemados. Este miedo también ha acompañado a la humanidad, debido al gran número de enterramientos prematuros de siglos atrás.

---

34 VAQUERIZO, Desiderio (2011) Conferencia: *Muertes singulares y miedo a los muertos en el mundo romano*. Seminario “Arqueología entre líneas”, organizado por Centro Olavide en Carmona. Diario de la Universidad Pablo de Olavide, DUPO. 28/07/2011 [En línea: [http://www.upo.es/diario/2011/0728\\_3.htm](http://www.upo.es/diario/2011/0728_3.htm)]

El miedo a que el difunto pueda levantarse de su tumba es algo que se ha dado desde la antigüedad y, además, en todas las civilizaciones. Aunque suele pensarse que la creencia en vampiros nació en los pueblos eslavos, que ya de por sí poseen una cultura a los muertos bastante elaborada. Entre algunas de las costumbres está la de desenterrar a los muertos tiempo después para cambiarles el lienzo, de lo que podemos deducir que, para una cultura en la que los muertos tienen un papel tan predominante, estos susciten terror y veneración al mismo tiempo.

En cada país hay un monstruo (cuando no varios) que podrían haber sido el origen o el primer vampiro: “Los vampiros y los fenómenos de vampiros son frecuentes en casi todas las culturas, con sólo unas variaciones menores en sus características secundarias”<sup>35</sup>. El más popularizado, tanto en Europa como en el resto del mundo, debido a la globalización, es el de origen eslavo. A este respecto citaremos a Díaz Maroto, que hace un breve resumen de todas las criaturas que tienen que ver con la mitología del vampiro en las diferentes religiones, ya que por unas u otras razones tienen mucho en común:

“Recordemos criaturas como las lamias, estrigas y empulsas de la tradición grecolatina, que chupan la sangre de los dormidos; los succubi (súcubos) de las religiones hebrea y cristiana, que arrebatan al hombre su semen y su energía durante el sueño; las *güaxas* asturianas, las *meigas* chuchonas gallegas, los *sacauntos* cántabros, y las bruxas portuguesas; el *dearg-due* [el chupasangre rojo] de las culturas gaélicas; el *pumapmicuc* de los antiguos peruanos, y los *tlacique* y *civatelo* de los aztecas; el *hannya* japonés; los *kiangsi* de la mitología china, los *buau* de Borneo y los *leyak* de Bali; el *asanbosam* de Costa de Marfil y los *impundulu* y *obayifo* africanos; el *loogaroo* de las indias occidentales; los *aniukha* siberianos, los *vurdalak* rusos y los *vukrolaos* griegos; el *Nachzeher* alemán y el *blutsauger* bávaro; el *farkaskoldus* húngaro y el *vlkodlak* y el *kuzlak*, ambos serbios, el *upir* ruso, el *strigoi* rumano, el *krvopijac* búlgaro, el *nekrstenci* serbocroata y el *liuvgat* albanés, el *Man Met de Haak* [hombre del garfio] holandés, que vive bajo el agua y agarra con su garfio a los niños que se acercan mucho a la orilla para robarles la sangre; y *Lilit*, el

---

<sup>35</sup> Traducción libre de: “Vampires and vampire-like phenomena are prevalent in almost every recorded culture with only minor variations in their subsidiary characteristic” URSINI, James y SILVER, Alain (1975) Op. Cit. P. 18.



demonio femenino de los hebreos que bebe la sangre de los recién nacidos.”<sup>36</sup>

En Egipto, encontramos más bien deidades vampíricas como Sekhmet, diosa con cabeza de leona, cuyo nombre significa “la poderosa”. En el libro de *La vaca celeste* (representado en el féretro del emperador Tutankamon y en las tumbas de Sethy I, Ramses II, Ramses III y Ramses VI) se narra cómo el todopoderoso dios Ra envió a Sekhmet a castigar a los hombres que pretendían derrotar a los dioses. Ésta comenzó una matanza tal, que, incluso, el Nilo bajaba de color rojo. Ra, para detenerla, hizo mezclar ocre rojo con cerveza -o en otras versiones sangre, vino y drogas- y comenzó a beber hasta que se embriagó y dejó la matanza.

Como hemos visto en el primer capítulo, ya en el Antiguo Testamento, de una lectura muy libre, podemos encontrar a Caín como primer vampiro, pero no es el único. Para hablar de ello debemos remontarnos a Mesopotamia, donde encontramos a la diosa Lamashtu o Lambartu, hija de Anu, dios del cielo, consorte y enemiga del demonio Pazuzu, conocido por los sumerios, arcadios y asirios, que a su vez es hijo de Hanbi, dios del mal. Pazuzu trae el viento del suroeste, con el que llegan las tormentas y las plagas. Lamashtu, conocida como Dimme entre los sumerios, es temida por todas las mujeres. Enemiga feroz de la maternidad, Lamashtu es la que causa abortos, arrebató la vida a las parturientas, bebe la sangre durante la lactancia para dejar al niño sin alimento y roba a los bebés para chupar su sangre y, en ocasiones, devorarlos. Emparentados con ella están los Lamu, que en realidad son súcubos, que arrebatan al hombre su semen mientras duerme. Y emparentados con estos, están los lilitu, nombre que al parecer procede del sumerio lil o lili, que significa viento, aire, espíritu o aliento, ya que estos demonios viven cerca del aire del desierto. Todos estos seres eran muy temidos y, para resguardar a los pequeños, solía rogarse la protección de Marduk, dios patrón de Babilonia, con una oración en la que se maldecía a los lilu y a las siervas de Lilith.

Este personaje, Lilith, es bastante importante, actualmente incluso se considera un símbolo en determinados ámbitos del feminismo. Podría ser uno de los orígenes de la *femme fatale*, una mujer convertida en diablesa por no amoldarse a las circunstancias.

---

<sup>36</sup> DÍAZ Carlos (2000) *Cine de Vampiros: una aproximación*, Navarra: Recrea Editorial. P. 5.

En el alfabeto de Ben Sirá, escrito en el siglo X, aparece Adán quejándose a Yavhé de que todos los animales tuvieran pareja menos él, así que Yavhé creó a Lilith a partir de sedimentos y limo y no con barro puro, pero ella finalmente huye de su lado. El concepto de la creación es bastante similar a lo que explica el Génesis en su capítulo 1:27, no se especifica literalmente, pero se da a entender que Dios creó a su imagen y semejanza tanto a un hombre como a una mujer. “Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó.”<sup>37</sup>

Según el libro Los Mitos Hebreos:

“Adán y Lilit nunca hallaron armonía juntos, pues cuando él deseaba yacer con ella, Lilit se sentía ofendida por la postura reclinada que él exigía. ‘¿Por qué he de yacer debajo de ti? -preguntaba-. Yo también fui hecha con polvo y por tanto, soy tu igual.’ Como Adán trató de obligarla a obedecer, Lilit pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó por los aires y lo abandonó.

Adán se quejó a Dios: ‘Mi compañera me ha abandonado’. Dios envió inmediatamente a los ángeles Senoy, Sansenoy y Semangelof para que buscaran a Lilit y la hicieran volver. La encontraron junto al mar Rojo, región que abundaba en demonios lascivos, con los cuáles engendró lilit a razón de más de cien al día. ‘¡Regresa con Adán de inmediato -dijeron los ángeles- o te ahogaremos!’. Lilit preguntó: ‘¿Cómo puedo regresar con Adán y vivir como una esposa honesta después de mi estancia en el mar Rojo?’. ‘¡Si te niegas morirás!’, replicaron ellos. ‘¿Cómo puedo morir -volvió a preguntar Lilit- si Dios me ha ordenado que me haga cargo de todos los recién nacidos: de los niños hasta el octavo día de vida, el de su circuncisión, y de las niñas hasta el vigésimo día? No obstante, si alguna vez veo vuestros tres nombres o vuestras efigies en un amuleto sobre un recién nacido, prometo perdonarle la vida’. Los ángeles accedieron al trato, pero Dios castigó a Lilit haciendo que un centenar de sus hijos demoníacos perecieran cada día; y cuando ella no podía destruir la vida de un infante debido al amuleto angelical, se volvía en rencor contra los suyos propios.”<sup>38</sup>

En la antigua Grecia encontramos el mito de la Lamia, que puede ser designado como un ser individual o bien como el nombre genérico de este tipo de monstruos.

---

<sup>37</sup> Sagrada Biblia: Génesis. Libro primero, versículo 27 (1:27). (Reina-Valera 1960).

<sup>38</sup> GRAVES, Robert y PATAI Raphael (2001). *Los Mitos Hebreos*. España: Ed Alianza. P. 79.

Lamia era reina de Libia. Zeus se enamoró de ella y Hera, celosa, mató a sus hijos. Hay dos versiones, una que la propia Hera la transformó en un monstruo y, otra, que ella misma, por la pena y sed de venganza fue la que la transformó. Finalmente, su aspecto era el de cuerpo de serpiente, conservando, únicamente de su anterior ser, la cabeza y el pecho. Además, Hera la condenó a no poder cerrar los ojos, de manera que siempre estuviese viendo la atrocidad que le había ocurrido a sus hijos. Zeus, conmovido por lo que le había sucedido, le otorgó la posibilidad de poder quitarse y ponerse los ojos a su antojo. La reina se refugió cerca de Delfos, pero la ira hacía que saliese a buscar niños para devorarlos, o a seducir hombres para beber su sangre.

El término lamiae, plural de lamia, designa a las mujeres que, como la reina de Libia, atraían a los niños y viajeros para darles muerte. Según otros relatos, son los hombres jóvenes los que son seducidos para beber su sangre. Las hijas de estas lamias tienen cabeza y pecho de mujer pero cuerpo de cuadrúpedo, las primeras dos patas acaban en garras afiladas. La figura de la Lamia perduró hasta la Edad Media, donde los animales raros solían confundirlos con este monstruo. Pero en la Antigua Grecia no sólo encontramos que las Lamias tengan un parecido con los vampiros, también las empulsas, mencionadas por Aristófanes en su obra *Las Ranas* (*Βάτραχοι*, escrita en el 405 a. C). Las empulsas son emparentadas con Hécate, o bien como hijas suyas o como parte de su cortejo. Hécate, también llamada “reina de los fantasmas” ya que, según la leyenda podía evitar que el mal saliese del mundo de los espíritus, también es conocida como diosa de la hechicería. Aristófanes las menciona en su obra *La asamblea de las mujeres* (*Εκκλησιάζουσαι*, escrita en el 392 a.C) donde afirma que las empulsas son ancianas que buscan a los jóvenes para acostarse con ellos. Esta forma de yacer con los jóvenes no obedece tanto a un deseo sexual como a la intención de absorber su vitalidad, retrasando así su propio envejecimiento, como si de un vampirismo psíquico se tratase. Otro monstruo parecido a estos dos son las gelloudes (que es el plural de gelo), que empiezan a mencionarse en el siglo VI a.C. y se trata, de nuevo, de monstruos con aspecto femenino que beben la sangre de los bebés recién nacidos, lo cual nos recuerda de nuevo a las lamias. Según la leyenda, las doncellas que morían jóvenes se transformaban en gelloudes y salían de sus tumbas para, entre juegos, llevarse a los niños y devorarlos después. El mito viene de la leyenda de la doncella de Lesbos, Gélô, que murió prematuramente y regresaba por las noches de su tumba para raptar a los niños. La leyenda renació en el Imperio Bizantino bajo el nombre de la diablesa Gylu, que, además, tenía el poder de adoptar la forma que desease a placer. De Gylu puede que pasase al Islam con el nombre de Gul o Ghul, un demonio necrófago que a menudo

aparece en los relato de *Las mil y una noches* (*Alf layla wa-layla*, traducida por primera vez al francés en 1704), y que ha sido traducido a occidente como Vampiro.

Por otro lado, el hecho de que todas estas mujeres malvadas ataquen a los niños será reflejado tanto por el cine como por la literatura. En la novela de Stoker, cuando Lucy se convierte, aterroriza a los niños de Whitby, que la conocen por el nombre de la dama de blanco.

Mencionaremos a los *lémures*, que son nombrados por muchos autores clásicos, como Homero en La Odisea. Según la mitología clásica, cuando los humanos mueren, se transforman en unas sombras y acaban en el reino del Hades, un mundo polvoriento, gris y triste donde casi todo es oscuridad. Los vivos, para consultarles, suelen hacer sacrificios de animales; es, entonces, cuando estas sombras se presentan a lamer la sangre, con el objetivo de volver a sentir la vida que antes corría por sus venas.

Durante la Edad Media, todos estos mitos aún pervivían en Europa, y, posteriormente, se fueron incorporando los íncubos y súcubos, el equivalente masculino a estas criaturas femeninas sanguinarias.

Todas las criaturas de la Grecia y Roma clásica se adaptaron para quedarse en la Península Ibérica, por ejemplo en el País Vasco se habla de las *lamiñak*, descendientes directas de las lamias griegas, seductoras mujeres que se las descubre por tener pies de ganso, pero que normalmente son pacíficas, a no ser que se las engañe. Según la leyenda, suelen peinarse con un peine de oro y vivir cerca de los lagos. El folclore está tan arraigado en el País Vasco que es muy común que calles, plazas e incluso paradas de metro lleven por nombre a estos singulares personajes. Por citar un ejemplo, nos referiremos a la parada de metro de Bilbao “lamiako” que podríamos traducir del euskera por donde viven las lamias. Una figura muy similar es la *laina* aragonesa o la *xana* asturiana, la *moura* gallega o la *dona d’aigua* catalana, aunque estos personajes poco tienen que ver con los vampiros, sino más bien con figuras fantásticas inofensivas que viven en bosques o zonas cercanas a ríos, donde hay abundante vegetación. Son más parecidas a los vampiros, las brujas vampiro, como las *xuxonas* gallegas, cuyo nombre literalmente significa “chuponas”, las *guaxas* asturianas o la *guajona* cántabra. Probablemente estas brujas sean un derivado de las brujas vampiro romanas, las estriges.

En África se conocen los brujos vampiros, y según la leyenda, las hechiceras suelen reunirse con espíritus demoníacos para acordar la muerte de sus vecinos. Estos

demonios aspiran la sangre de los humanos poco a poco, de manera casi imperceptible. Es natural que en África a las personas que morían de tuberculosis se las creyera víctimas de estos ataques. Al igual que en otras tradiciones, si se sospecha que el muerto es uno de estos brujos se desentierra el cadáver y se destroza el cuerpo para evitar que siga haciendo daño. Sin embargo, si el hechicero es atrapado en vida se le ejecuta con el siguiente ritual: se le corta la lengua, se le mata con estacas afiladas y se le decapita, para que, tras su muerte, no pueda continuar sus acciones.

En India encontramos la adoración a la diosa *Kali*, que representa la madre divina que, por decirlo de alguna manera, simboliza la propia vida y por tanto, también la muerte. La palabra parece que puede ser el femenino de *Kāla*, que puede significar tanto “oscuridad” como “mujer negra”. Debido a su temible aspecto es representada con ojos feroces, con un collar de cráneos y unos cadáveres como pendientes. Tiene muchos brazos que empuñan armas y las cabezas cortadas de sus enemigos, y una lengua muy larga que bebe sangre. Por una lectura errónea de su “doctrina”, por llamarlo de alguna manera, muchos seguidores han llegado a cometer auténticas atrocidades en su nombre, como sacrificios humanos. Debemos hablar entonces de los *Phansigar* o *Thugs*, pandillas de criminales que asesinaban y robaban a las caravanas comerciales bajo la excusa de la adoración de la diosa *Kali*. Se podría entrar a debate sobre si la diosa *Kali* es una figura vampírica o no, pero lo que no podemos negar es que ha sido la inspiración de las leyendas sobre vampiros de la India.

Javier Arries afirma que “cuando se habla de vampiros hindúes generalmente se hace alusión a entidades denominadas *Baitalm* en hindi, o *vetala*, en el original sánscrito”<sup>39</sup>. La primera vez que se mencionan estos seres fue con una obra del siglo XII, cuyo autor no está claro, pero suele atribuirse a Sivadasa. Su traducción al inglés se la debemos a Richard Burton. Obra que se dio a conocer en Occidente con el nombre de *Vikram ande the vampire*, aunque la traducción literal de la obra *Vetalapancavimsatika* o *Baital-Pachisi* en su versión hindi sea *Las veinticinco historias de vampiros*. La historia trata de un *vetala*, que podría ser algo así como un genio, aunque la tradición indica que son espíritus iracundos porque murieron sin los adecuados ritos funerarios. Esto nos lleva de nuevo a la importancia del culto a los muertos. Además, se les puede apaciguar con ofrendas, espantarlos con talismanes o liberarlos con los ritos funerarios que debieron haber gozado en su momento.

---

<sup>39</sup> ARRIES, Javier (2007). Op. Cit. P. 25.

Hay muchos otros seres con parecidos a los vampiros, por ejemplo los *rakshasa*, que en realidad son demonios que pueden transformarse tanto en humanos, como en animales u objetos inanimados; y que suelen ser representados cubiertos de sangre y ojos demoníacos. Otros son los espíritus de las personas que murieron violentamente, son los *bhuta* (en sánscrito significa “pasado” y “siendo”) que, según la leyenda, devoran los intestinos de los muertos y, en ocasiones, atacan a los vivos, especialmente a los conocidos, absorbiendo su vitalidad hasta que mueren. La manera más eficaz de acabar con ellos es exhumarlos, quemando el cadáver mientras se le da el rito funerario adecuado.

En Malasia, hay una creencia que se extiende por casi todo el Pacífico Sur, una leyenda sobre las mujeres que han perdido sus hijos, debido al dolor, pueden separar su alma del cuerpo, y llegar a los hogares de las mujeres que han dado a luz recientemente y, envidiosas de su fortuna, chupar la sangre a los bebés. A este ente se le llama *langsuir*. Según la tradición malaya, suelen representarse como hermosas mujeres, de uñas larguísimas, y extensa y negra cabellera, que oculta un agujero en la nuca por el cual chupan la sangre a sus víctimas. Los niños que han nacido de estas mujeres se convierten en Pontianak, representados como lechuzas de afiladas garras. En Indonesia estos espíritus que beben la sangre de los niños son llamados *penangal*, que literalmente significa “separado”, ya que su cabeza y cuerpo se separan a placer para utilizarlo en sus cacerías nocturnas. En Birmania también hay un vampiro semejante a éste, se le llama *kephn*, pero en lugar de beber sangre devora almas humanas. Otros espíritus a mencionar son los *bâjang*, que sería algo así como el alma en pena de un difunto, que se alimenta de la sangre de los niños y que puede transformarse en un hurón salvaje. Los *polong* y *pelesit* son entidades pequeñas, creadas por hechiceros a partir de la sangre de una persona asesinada, que se convierten en criados del mismo a cambio de un poco de sangre. Parecido a éste es el *toyol*, pequeños vampiros generados a partir de un bebe o de un feto. El brujo guarda el espíritu del niño en un disco de madera o en un tarro en algún lugar oscuro y para alimentarlo vierte unas gotas de su sangre sobre el disco. Según la tradición, estos espíritus son utilizados por el brujo para minar la salud de sus víctimas, a partir de que el *toyol* le chupe la sangre por el dedo pulgar de un pie.

En Filipinas la variante del *penangal* malayo es el *manananggal*, que literalmente significa “el que se separa en dos”. Es un espíritu que durante el día adopta la forma de mujer u hombre bello, suelen dedicarse a oficios asociados a la carne; al llegar la noche, la mitad superior de su cuerpo se separa de la inferior y vuela a casa de

sus víctimas. En los tejados desprende su larga lengua que acaba en un cuchillo y sorbe la preciada sangre. Al igual que los vampiros occidentales, el *manananggal* también aborrece el ajo y puede transmitir su condición de vampiro si engaña a alguna víctima para que beba su sangre. Por influencia católica, y debido a la labor jesuita que se ha desarrollado en las islas, muchos filipinos protegen su casa con agua bendita. A este vampiro también se le llama *aswang*, que se ha convertido en el nombre genérico de varios demonios diferentes. Son tan conocidos en Filipinas que, al igual que algunos de nuestros vampiros, tienen nombre y apellidos. Tal es el caso de Teniente Gimo, que se hizo popular en las radionovelas, o de María Labó, una hermosa mujer que fue forzada por varios campesinos y que ahora, como vampiro, deambula buscando jóvenes de los que vengarse. Todas estas historias pueden estar basadas en las costumbres de las etnias como los *italiones* y *efugaos* filipinos, cuya práctica consistía en beberse la sangre de sus enemigos y devorar después sus vísceras y la parte posterior del cráneo, con la creencia de que así asimilarían su fuerza.

En China, el *jiang shi*, también llamado *ch'ing-shi* o *kuang-shi*, aterroriza por la noche a los vivos en busca de su ración de sangre. “El jiangshi es, en realidad, un demonio o Kuei, que se apodera del alma o *po* de un difunto y utiliza el cadáver para moverse en el mundo físico”<sup>40</sup>. El *po* es el espíritu que mueve las acciones más básicas del difunto. Normalmente, el *po* de un espíritu permanece con el cadáver hasta que ambos se disuelven, pero si uno de los *jiangshi* se hace con un cadáver, logra adueñarse de él. La manera en la que ataca a sus víctimas es absorbiendo su *KI*, o esencia vital. Más adelante, en relatos posteriores, el *jiangshi* pasará a beber sangre, aunque tal vez sea por influencia occidental. Cuantas más víctimas consigue, más peligroso se hace, de manera que cuanto más viejo, más poderoso. También pueden cambiar de forma y transformarse tanto en niebla como en un animal. Debido a la esencia vital que consiguen de sus víctimas son capaces de hacer todo tipo de saltos imposibles e incluso volar, por esto se les llama *jiangshi*, que significa literalmente “cadáveres que saltan”. Este vampiro descansa durante el día y sale por la noche. Al igual que el vampiro occidental, el *jiangshi* transforma a sus víctimas mediante el mordisco y su influencia es innegable, tanto que Drácula en chino se traduce como *Jiangshi chupasangre*. Este personaje está tan sumamente presente en la cultura china que incluso el feng sui o el arte de la construcción aprovechando las fuerzas del entorno, aconseja colocar en las puertas un trozo de madera de seis pulgadas para evitar la entrada de estos vampiros. Cinematográficamente estas criaturas son muy populares, en parte gracias a la

---

40 ARRIES, Javier (2007). Op. Cit. P 30.

renovación del género que llevó a cabo Sammo Hung Kam-Bo, mezclando vampiros con artes marciales durante los 80. Una película suya es *Encuentros en el más allá (Gui da gui*, Sammo Hung Kam-Bo 1980), sin embargo también ha sido reflejado en muchos otros films como *El señor de los vampiros (Geu si sin sang*, Ricky Lau en 1985), que dio lugar a toda una saga de cinco films.

En Japón, encontramos una gran variedad de demonios según el folclore popular, debido al sustrato animista y a su religión sintoísta. Una variante del *jiangshi* chino es el *kyonshī* que adivina lo que puede ocurrir en el futuro y, para alimentarse, absorbe la sangre de sus víctimas y, en ocasiones, las devora enteras. Otra clase de entes que tienen alguna similitud con los vampiros, son los *jikininki*, espíritus de las personas fallecidas con una eterna hambre de carne humana, que rondan los cementerios para devorar la carne de los muertos. Pueden aparentar un estado normal y durante el día llevar una vida ordinaria, sin levantar sospechas entre sus vecinos, en otras ocasiones, se manifiestan como cadáveres en avanzado estado de descomposición. Sin embargo, el vampiro nipón por excelencia es el *Kyuketsuki*, que al igual que los vampiros occidentales, se debilita con la luz solar; además puede transformarse en animales, sobre todo lo hace en zorro. Para acabar con este vampiro definitivamente, según la leyenda, había que cortarle la cabeza. Este tipo de vampiro es muy conocido en Occidente gracias a películas como *Vampire princess Miyu (Kyuketsuki Miyu*, Toshihiro Hirano, 1988) basada en el manga homónimo de Narumi Kakinouchi.

En Estados Unidos, los vampiros solemos atribuirlos a las grandes superproducciones filmicas, pero antes de eso encontramos espíritus que pueden parecerse a los vampiros entre las tradiciones indígenas. Los cherokees hablan de la *tlun'ta deo 'de U*, cuya traducción sería algo así como “dedo lanza”, un espíritu que se suele presentar como una afable anciana con un peligroso dedo afilado, que usa para matar a los incautos y alimentarse de su hígado.

En el cono sur del continente americano, en la tierra de los mapuches o mapunches, encontramos entre la leyenda al *chonchón*, que también designa a un ave de gran tamaño, cuyo canto se considera de mal agüero, ya que anuncia la muerte. “Como criatura sobrenatural el *chonchón* o *tue-tué* como lo conocen las demás etnias no mapuches siempre anda a la caza de enfermos o personas débiles. Si los encuentra solos caerá sobre ellos para devorar su sangre hasta dejarlos sin vida; únicamente los hechiceros pueden ver al *chochonyi*”<sup>41</sup>. Otra criatura parecida es el *pihuichen*, que

---

<sup>41</sup> ARRIES, Javier (2007). Op. Cit. P 30.



puede adoptar la forma de cualquier animal o de un humano, o una mezcla entre estos. Es representado de diferentes formas según qué regiones, pero originariamente se mostraba como una serpiente verdosa de medio metro. Normalmente ataca al ganado, pero también lo puede hacer con los humanos, dejando a las personas totalmente consumidas, de ahí su nombre, cuya traducción literal podría ser “el que deja seca a la gente”. Suele agredir por la noche y, por el día, descansa en el tronco hueco de algún árbol. En Bolivia se teme al *kharisiri*, normalmente relacionado con los extranjeros.

En la República Dominicana se conocen los *soucouyant*, que actúan de noche y beben la sangre de los niños. En Jamaica son conocidos como *ol'Higue* o *old suck*, representada como una anciana que, por la noche, abandona su piel y busca la sangre de animales y humanos. Puede adoptar otras formas y sus víctimas tienen dos pequeñas incisiones por donde clavó sus colmillos. También puede aspirar la sangre a través de la piel, dejando una marca roja, pero ninguna herida.

En América Central nos encontramos en la cultura náhuatl, con las figuras de las *civapipiltin* y las *civatelo*, una especie de brujas vampiro en que se convierten las mujeres que mueren durante el parto. Se creía que todo el cuerpo era un poderoso talismán, por lo que los jóvenes guerreros tratan de hacerse con los cabellos o con los dedos. Una figura más similar al vampiro es el propio dios sol de los mexicas, el *Huitzilopochtli*. Este dios mueve sol, que en el crepúsculo cae hacia el submundo debilitado pero vuelve a triunfar al amanecer. Según la creencia, necesita alimentarse de corazones y sangre para estar fuerte, ya que si muere, el universo entero se vendría abajo. Los mexicas organizaban guerras con el objetivo de capturar prisioneros a los que arrebatan el corazón y la sangre para ofrecérselo al dios Sol. Después, tiraban el cadáver escaleras abajo por el templo, simbolizando así la caída de *Huitzilopochtli*.

En Inglaterra, todo el mundo pensará en Drácula, sin embargo, en 1190 Walter Map, escribe la obra *De Nugis Curialum*, en la cual se recogen casos de muertos que regresan de sus tumbas. Y en 1926, William de Newburgh escribe *Historia de Rerum Anglicarum*, en la que se recogen algunos sucesos extraños ocurridos en Inglaterra. Aunque en estos relatos no se narra ningún caso de hematofagia, sí encontramos bastantes de muertos que, hinchados de sangre, vuelven de sus tumbas y propagan enfermedades y epidemias. Debemos mencionar también a las *Baobhan Sithm* de tierras escocesas. Según la leyenda, estas “mujeres blancas” se presentan como bellas doncellas, seducen a los hombres y los arrastran a una danza mortal donde chupan toda su sangre.

Debemos mencionar también la historia que narra el danés Saxo Grammaticus a quien se le atribuye *Historia Danesa (Gesta Danorum)*, según la cual, dos caballeros de armas acuerdan no sobrevivir al otro cuando uno de ellos muera. Así, uno de los caballeros es herido en combate y se entierra a los dos. El cadáver del caballero es poseído por un demonio que trata de devorar a su amigo, pero afortunadamente pasa por allí un caballero belga que rescata al joven y acaban con el demonio clavándole una estaca, quemando su cuerpo y esparciendo las cenizas.

Naturalmente en Europa, con contadas excepciones como las criaturas de Reino Unido que hemos visto, las leyendas sobre criaturas están influenciadas por los mitos de la Europa del Este: “En el Occidente cristiano, las características divergentes y tradición que rodean las diferentes especies del género de vampiros empiezan a cuajar en los mitos que crecen fuera de la Europa del Este y los Balcanes vecinos”<sup>42</sup>. La criatura de la zona de los Balcanes es la más parecida a la concepción de vampiros actual, siendo un demonio, Baital, que posee los cadáveres y que pueden adoptar forma de murciélago.

Finalmente podríamos afirmar que el vampiro es diferente según la cultura de la que estemos hablando, y a pesar de que, debido a la globalización, cada vez adquiere más características comunes, es un fenómeno complejo con grandes variaciones según el área geográfica o, como veremos, el periodo histórico. Si entrar en precisiones geográficas, podemos afirmar que, desde tiempos remotos, el universo fantástico del hombre ha sido poblado por “chupasangres” aunque no sean lo que conocemos estrictamente como vampiros en la actualidad. Como hemos visto anteriormente, estos seres han sido, por excelencia, un ser nocturno, pero esto no significaba que se desintegrara al ver el sol, simplemente que preferían la noche.

---

<sup>42</sup> Traducción libre de: In the christian west, the divergent characteristics and lore that surround the various species of the vampire genus begin to congeal onto the myths growing out of the Eastern Europe and the neighbouring Balkans. URSINI, James y SILVER, Alain (1975). Op. Cit. P. 18.

### **2.3. LA PERCEPCIÓN DEL VAMPIRO**

En el caso que nos ocupa, la realidad y la ficción son complementarias. Nuestra percepción de la realidad y nuestra manera de comportarnos está marcada por la ficción y del mismo modo, la ficción se basa en la realidad para existir. Por ello, es especialmente difícil poner unos límites a aquello que consideramos vampiro. Actualmente, podría parecernos que los vampiros son una moda moderna, creada por la gran pantalla, (y adaptada por la pequeña pantalla) pero como hemos analizado existe desde, básicamente toda la historia de la humanidad, y en todos los países.

La diferencia entre realidad y ficción tiene mucha importancia en el tema que estamos tratando. No únicamente, porque muchas personas afirmen ser vampiros, presentando su candidatura política como Jonathon Sharkey o bebiendo sangre, sino también porque desde su nacimiento ha estado ligado a una discusión sobre su existencia real o su naturaleza de superstición. Al haber nacido el vampiro dentro de las supersticiones y no en la literatura como otro tipo de monstruos, permite que el debate siga vivo incluso aún hoy en día.

Es una línea muy fina lo que separa realidad y ficción, en los primeros casos de los que tenemos noticias, cuando profanaban cadáveres para cortarles la cabeza, arrancarles el corazón o clavarles una estaca, ahora puede parecernos ficción, pero la amenaza y miedo que sintieron aquéllos pudo ser vivido como una experiencia real. En el caso de esos enfermos esquizofrénicos que asesinan creyendo ser vampiros podríamos suponer que viven en la ficción, pero sus actos tienen consecuencias en la realidad. Lo mismo ocurre con la narrativa: “Aun cuando en algún sentido los monstruos de las ficciones de terror no existen parecen tener consecuencias causales en el mundo real arte-aterran al público”<sup>43</sup>. La pregunta ante tal afirmación es el impacto de estas ficciones sobre los espectadores. Muchas personas se creen vampiros, nos referimos a clubes donde los asistentes realizan ritos y beben sangre.

Por otro lado, los vampiros reflejan la sociedad que los ha creado, son una proyección de los temores, y también de los anhelos de la sociedad. Si una lectura más

---

<sup>43</sup> CARROLL, Noël (2005) Op. Cit. P.136.

profunda del *Drácula* de Stoker nos lleva a comprender los temores de la sociedad que refleja, lo mismo nos ocurre con una lectura más profunda *Crepúsculo* (Stephenie Meyer) o cualquier otra obra que analizaremos. Y debemos mencionar, que la manera en la que está narrada *Drácula*: a partir de recortes de información, supuestamente verídica, de periódicos y demás, y que al final del libro afirman que todo es cierto aunque no tengan pruebas fehacientes, indica que están intentando adentrarnos más el campo de la realidad, haciendo que la ficción tome tintes verídicos.

Además de todos los vampiros que hemos mencionado, aún nos queda una acepción más del término que suele usarse comúnmente, se trata de aquellas personas que se aprovechan de otras, así las define Voltaire:

“Los vampiros eran muertos que salían por la noche del cementerio para chupar la sangre a los vivos, ya en la garganta, ya en el vientre, y que después de chuparla se volvían al cementerio y se encerraban en sus fosas. Los vivos a quienes los vampiros chupaban la sangre, se quedaban pálidos y se iban consumiendo; y los muertos que la habían chupado engordaban, les salían los colores y estaban completamente apetitosos. En Polonia, en Hungría, en Silesia, en Moravia, en Austria y en Lorena, eran los países donde los muertos practicaban esa operación. Nadie oía hablar de vampiros en Londres ni en París. Confieso que en esas dos ciudades hubo agiotistas, mercaderes, gentes de negocios que chuparon a la luz del día la sangre del pueblo; pero no estaban muertos, sino corrompidos. Esos verdaderos chupones no vivían en los cementerios, sino en magníficos palacios.”<sup>44</sup>

La analogía que hace entre el muerto cada vez más orondo en su tumba y la víctima cada vez más absorbida, es un reflejo perfecto del rico cada vez más gordo gracias al trabajo del pobre, cada vez más consumido. No será el único que utilice el término vampiro para referirse a los ricos, Karl Max lo utilizaba para referirse a los capitalistas. Y al contrario también se utiliza “los creadores de ficciones de terror pueden aplicar la imaginería del miedo y el asco contra las fuerzas de represión política y social.”<sup>45</sup> Veremos ejemplos en determinados contextos sociales.

---

44 VOLTAIRE. (1966) *Diccionario Filosófico*. Ávila: Editorial y Gráficas Seném Martin. Traducción de: Juan B. Bergua. P. 433.

45 CARROLL, Noël (2005). Op. Cit. P. 407.

Hay dos casos que debemos mencionar por su importancia histórica y por la dificultad de diferenciar la ficción y realidad de estos dos personajes que inspirarán posteriormente gran parte de los relatos de vampiros. Son el caso de Vlad Draculea y Erzsébet Báthory, mayormente sus leyendas han ido acrecentándose con mentiras e imaginaciones populares. La condesa, por ejemplo, era una mujer poderosa, propietaria de extensos territorios, a la que juzgaron y expropiaron por sus crímenes de los que hoy en día no podemos tener una certeza firme de si ocurrieron o fueron una red de farsas de sus enemigos para hacerse con sus propiedades.

### 2.3.1. Vlad Draculea

La imagen por excelencia del vampiro es el conde Drácula, sin ninguna duda el vampiro más famoso e incluso suele confundírsele a todos los vampiros con éste. La leyenda de este conde está presente en el cine, pero también lo están en la historia y en las leyendas, ya que Bram Stoker se basó en un personaje histórico, famoso por su crueldad para escribir su novela. Vlad Dracul II era un caballero de la orden del Dragón de San Jorge, orden caballerescas y nobiliarias fundadas por Milos Obilic, héroe nacional serbio, de manera secreta y cuyo objetivo era la muerte del sultán Murad I. En 1408, Segismundo de Luxemburgo, emperador del Sacro imperio Romano germánico, fundó la real Orden del Dragón, como una orden nobiliaria de caballería para combatir al imperio Otomano. Vlad Dracul, el padre de Vlad Dracul II también era un caballero de esta misma orden. Tuvo tres hijos: el primogénito, Mircea II, Vlad Dracula (que significa hijo de Drácula) y Radu cel Frumos. El padre y el hermano de Dracula, Mircea, fueron torturados y asesinados por los boyardos partidarios del general Jean Hunyadi, voivoda de Transilvania. Drácula, nació en noviembre de 1431, en la Sajonia Rumana. Desde joven fue instruido en la lucha, la equitación, la política y las maneras de la corte. Su vida cambió totalmente cuando junto a su hermano Radu, fue capturado como rehén por los turcos. Los hermanos empezaron a medrar en la corte, y Radu acabó formando parte del harén del sultán. En esos años en cautividad Vlad aprendió de los turcos el que sería su principal método de tortura: el empalamiento. Ganándose, posteriormente, el apodo de Vlad el empalado. Tras la muerte de su padre el sultán lo

puso en libertad y lo envió a su patria junto con un ejército para que reconquistase el que había sido reino de su padre y tener así un rey títere. Sin embargo Hunyadi volvió a expulsarle del trono, y Vlad huyó a Moldavia donde contaba con la protección de su primo, Bodgan II. Éste fue asesinado por su propio hermano y Vlad huyó a Hungría donde, debido al profundo odio que procesaba a los turcos, consiguió el perdón de Hunyadi, y junto con un ejército Transilvano invadió Valaquia y tomó el poder. Una vez en el trono enriqueció el principado, haciendo donaciones a diferentes monasterios y construyendo fortalezas. Por otro lado su sadismo es, también, conocido, al igual que las leyendas sobre las torturas contra ladrones de su propio pueblo o enemigos del exterior. Era extremadamente severo contra los boyardos sajones, especialmente los comerciantes, que, aunque habían dado un impulso económico al país, eran vistos como sanguijuelas por la población valaca. Así, el príncipe empezó a actuar contra las ciudades que estaban habitadas por estos, asegurándose al mismo tiempo, que erradicaba cualquier foco de rebeldía contra su autoridad. Las malas relaciones con los turcos, comenzaron por el asesinato de Mihail Szilagyi, pariente de Hunyadi, además de por el tributo anual que los turcos le exigían a su pueblo. Drácula dirigió un ataque sorpresa contra estos en el valle de Giurgiu que acabó con la derrota de todos y así continuó su campaña a través de todo el sur de Valaquia. Sus victorias fueron muy aplaudidas. El Sultán reunió un grandísimo ejército, en la que incluso su propio hermano Radu, iba al frente de una tropa. Pero Drácula demostró ser un gran estratega, en la que con un ejército mucho menor, consiguió derrocar a los turcos. Una de las tropas asedió el castillo, en la que no se encontraba Vlad, pero sí una mujer noble con la que este vivía. Al exigirla que se entregase, ella prefirió tirarse desde la torre al río, ahora llamado *Raul Doamnei* o “río de la señora”. Drácula fue atrapado por Corvinus, pero más adelante se fue ganando su confianza hasta que se convirtió en un invitado del rey. Fue en este periodo cuando se casó con una dama noble, prima del rey, y tuvo dos hijos. Vlad consiguió subir de nuevo al trono de Valaquia, pero con muy pocos soldados, de manera que tuvo que enfrentarse a los turcos y murió. Las cifras de personas que murieron durante su reinado bailan mucho, según Jesús Egido<sup>46</sup> dio muerte a 40 000 personas empaladas.

---

46 EGIDO, Jesús, en el programa radiofónico *Espacio en blanco*. Presentado y dirigido por Miguel Blanco. Radio Nacional de España. Julio 2012.

### 2.3.2. Elizabeth Báthory

El otro personaje al que debemos referirnos es Elizabeth Báthory, también apodado como la condesa sangrienta. Posiblemente, el origen de la figura de las vampiresas tal y como lo conocemos hoy día.

Su nombre en húngaro es Gabriella Erzsébet Báthory-Násday, conocida como Elizabeth Báthory. Nacida en Nyírbátor, Hungría en 1560, como hermana del rey de Polonia István Báthory. De su familia se ha escrito toda clase de cosas, desde que practicaban la magia negra, hasta que consumaban toda clase de aberraciones sexuales. En su niñez fue criada por Ilona Jó, que posteriormente, en el juicio declaró contra su ama que sacrificaba niños para conseguir su sangre (aunque debemos recordar una vez más que las declaraciones se hacían bajo tortura). A los once años se concertó su matrimonio con Ferencz Nádasdy y a los doce la enviaron al castillo de su prometido, aunque no congenió con su familia política, y hubo un escándalo respecto a un embarazo temprano de Elizabeth fuera del matrimonio, sin embargo éste siguió adelante, por los intereses de la familia política en una estirpe tan rica y poderosa como los Báthory. Se casó a los quince años, y, como regalo de bodas, su marido Ferencz le regaló el castillo de Csejte, en el que moraba normalmente, junto a una casa de campo y dieciséis villas. Tuvo cuatro hijos con Ferencz, tres mujeres: Katherina, Miklos, y Orsolya Nádasdy. Y un varón: Pál. Todas las niñas salieron del castillo por matrimonios concertados a los diez años de edad, y Pál (o Paul) se le envió lejos a recibir la educación propia de su rango. Las ausencias de su marido eran frecuentes lo cual pudo influir en sus posteriores “entretenimientos”. Se ha dicho además que es muy probable que la condesa sufriera delirios sádicos sexuales que le llevaban a posteriores estados de histeria. En la primera década de 1600 la condesa enviudó, posiblemente de una enfermedad o una herida sufrida en el campo de batalla y entonces despidió a todos los que tenían que ver con la familia política, y empezó a preocuparse por no envejecer. Se dice (aunque nunca fue probado, y en el juicio ni siquiera se mencionó) que tomaba baños de sangre de sus doncellas para mantenerse joven; y que realizaba toda clase de torturas inimaginables a las jóvenes que, a veces, eran secuestradas o engañadas con un trabajo en la corte. István Magyari, el cura protestante local empezó a sospechar también

por dos motivos: demasiados confesores acusaban en la misma dirección, y le llegaban muchos cuerpos de parte de Elizabeth para que le dieran un entierro cristiano. La condesa comenzó a deshacerse de los cuerpos de otras maneras, enterrándolos en sus posesiones o tirándolos al río. La sangre de las campesinas dejó de contentarla y decidió apuntar más alto, hacia las jóvenes de la baja nobleza, motivo auténtico de que se dejase de hacer la vista gorda a la situación. Finalmente, Matías Habsburgo, el rey de Hungría, ordenó que se abriese una investigación y que Juraj Thurzó, palatino de Hungría investigase sobre esos rumores. Este se dirigió junto con dos notarios, algunos soldados, el pastor y el gobernador al castillo. Hay que mencionar que algunos de estos eran parientes de la propia Elizabeth. El 7 de enero de 1611 se celebró el juicio en Biscé. Los cómplices de los asesinatos, que colaboraban con la condesa, confesaron bajo tortura que entre 600 y 700 doncellas habían sido asesinadas por su ama. Todos ellos fueron ejecutados públicamente. Aunque el rey era partidario de la condena a muerte también para Elizabeth, ésta no se cumplió, debido a conflictos con Transilvania y Polonia (donde gobernaba la familia Báthory) así que fue condenada a ser emparedada en una habitación de la torre de su castillo a la que le suministraban comida y bebida. Finalmente, murió años después, en 1614. La veracidad de todas las acusaciones es insegura, ante la posibilidad de un complot del rey Matías II, al que pasaron todas las posesiones de la condesa. Gran parte de la familia Báthory fue acusada y condenada por traición, incluidos sus hijos.



## 2.4. EL VAMPIRO A LA LUZ DE LA CIENCIA

Con todo ese caldo de cultivo, siglos y siglos de leyendas, llegamos al siglo XIII, donde los vampiros eran ya una preocupación real, y casi tangible, que alarmó y aterrorizó a muchísima gente y fue, en numerosas ocasiones, objeto de debate. Según los historiadores, durante el siglo XVII, en la Europa Oriental, los casos de vampirismo eran abundantes. Debemos cuestionarnos si podría haber alguna base real detrás de todos esos mitos y leyendas. Alguna enfermedad que pudiera haber confundido a unos ciudadanos ya horrorizados. “¿Existe una base bioquímica, fisiológica y genética para explicar lo que la superstición interpretó como vampirismo? Existen diversos estados patológicos que por sus características clínicas pueden hacernos pensar en que el mito tendría algún tinte verídico.”<sup>47</sup>

Una de las enfermedades genéticas que más parecido tiene con el vampirismo es la porfiria. Consistente en un grupo de desórdenes metabólicos que pueden ser congénitos y/o adquiridos que radica en un fallo de la biosíntesis del grupo hemo de la hemoglobina. Los glóbulos rojos de la sangre tienen un componente que se encarga de transportar el oxígeno a las células de nuestro cuerpo. Ese componente se llama hemoglobina, y se compone a su vez del hemo y globina. Se origina en el hígado y en la médula ósea, pero para crear el hemo el cuerpo crea una sustancia intermedia, llamada porfirina. La consecuencia del mal funcionamiento del hemo a partir de las porfirinas da como resultado el depósito anormal de éstas en distintas partes del cuerpo, como huesos, dientes, piel... además de las heces y orina. Hay siete tipos diferentes de porfirias, dos de ellas, la porfiria eritropoyética congénita o enfermedad de Gunther y la protoporfiria eritropoyética tienen ciertas características que podrían estar detrás del mito del vampirismo. Por ejemplo, la extrema palidez de los pacientes, debido a que la enfermedad impide procesar adecuadamente la hemoglobina, estos enfermos sufren también de un cuadro anémico muy acusado. Eritrodonia, ya que las porfirinas pueden acumularse en la dentina, tiñendo esta de color rojo. Fotosensibilidad, las porfirinas que se acumulan en la piel pueden absorber la luz de cualquier onda del espectro ultravioleta, luego transfieren su energía al oxígeno que

---

47 DÍAZ-ROSALES Juan de Dios y ROMO Jesús (2007) *Mito y ciencia: porfiria y vampirismo* México: Casos y Cosas de la medicina (Mediagraphic artemisa en línea) [En línea: <http://www.medigraphic.com/pdfs/bmhfm/hf-2007/hfo71h.pdf>] P. 44.

libera radicales libres. Estos son altamente radioactivos y al contacto con la luz oxigenan los tejidos, por ello, los que sufren de foto-sensibilidad, pueden tener lesiones en las zonas de la piel expuestas a la luz. Hipertricosis: tiene que ver con el síntoma anterior, en reacción al daño producido por la luz, el cuerpo puede reaccionar con el crecimiento del pelo en las zonas más expuestas, como cara o manos. Daño óseo, las porfirinas pueden depositarse en los huesos, lo cual provoca la pérdida de tejido óseo, ya sea en extremidades o en la cara. Si las porfirinas se depositasen en los ojos puede haber diversas enfermedades oculares, ya sea conjuntivitis, cicatrices corneales... Todas estas características: la extrema palidez, la lesiones en la piel, que con el tiempo de ser continuadas pueden producir la pérdida de dedos, cartílagos nasales, orejas o labios, los cuales dejarían ver la dentadura que podría parecer inusualmente grande debido a la retracción de las encías... y que podría ser de color rojo, nos presenta una imagen monstruosa que podría haber sido erróneamente interpretada. Además, una de las sustancias del ajo, un componente volátil llamado *dialil sulfito*, puede afectar a los enfermos. Al ser una sustancia volátil, ni siquiera es necesaria su ingesta, por lo que pudiera ser que los enfermos que olieran ajo tuvieran una crisis inmediatamente.

Esta teoría no es nueva, en 1985, el New York Times publicó un artículo en el que presentó la misma hipótesis<sup>48</sup>. Antes que eso, en octubre 1963, el doctor Lee Illis de Hampshire presentó un artículo titulado *On porphyria and the aetiology of werewolves*<sup>49</sup> en la que presenta la enfermedad como lo que pudo dar origen a las leyendas sobre hombres lobo, debido a uno de los síntomas de los que ya hemos hablado, la hipertricosis.

Es una época en la que no existía tratamiento para la porfiria, los enfermos podrían notar la necesidad de renovar su sangre, y aunque la ingesta no tiene ninguna consecuencia para el organismo, ya que no es digerible, podría tal vez, en grandes cantidades haber mejorado al paciente accediendo al organismo a través de lo que los expertos llaman “capilaridad”. Aun así no hay ninguna evidencia de que con la ingesta de sangre pudiese mejorar la salud de los enfermos.

Sin embargo, la porfiria es una enfermedad muy poco común, que afecta a un número muy pequeño de pacientes, y que tienen un historial médico atípico.

---

48 BOFFEY, Phillip. *Rare disease proposed as cause for «vampire»*. New York Times, noticia del 31 de mayo de 1985. [En línea: <http://www.nytimes.com/1985/05/31/us/rare-disease-proposed-as-cause-for-vampires.html>]

49 ILLIS, Lee, (enero 1963) *On porphyria and the aetiology of werewolves* en *Proceedings of the Royal Society of Medicine*. UK. Volumen 57.

Actualmente sólo se registran un centenar de casos en todo el mundo. Por lo cual resulta difícil de explicar que haya sido el origen de una leyenda tan extendida.

Otra enfermedad que pudo ayudar a que se extendiesen las leyendas sobre vampiros, y que tal vez estuvo incluso en el origen de las mismas es la rabia. Se transmite a gran cantidad de mamíferos, pero que afecta principalmente a carnívoros y a murciélagos. Consiste en un virus del grupo *Rhabdoviridae*, que se transmite por la saliva, por lo que habitualmente se contagia mediante una mordedura. Durante un periodo de tiempo variable el virus permanece en la zona infectada multiplicándose, y tras la incubación ataca al sistema nervioso central, el afectado muere en unas semanas como máximo. Los machos de todas las especies son más proclives a contraer la enfermedad que las hembras. En Europa, esta enfermedad aparece documentada desde el año 1500 con rebrote con los siglos XVIII y XIX. Esta teoría ha sido estudiada por el doctor Gómez Alonso en su tesis *vampirismo y rabia*<sup>50</sup>. En donde afirma que la rabia tiene varias fases, la primera dura una semana, llamada fase *prodómica*, en la que el afectado experimenta depresión, fiebre, insomnio, pesadillas, fatiga, vómito, cambios bruscos de humor... después de ésta, aparece la fase de estado también llamada fase florida, en la que la enfermedad se manifiesta. Es poco común que se manifieste paralizando al enfermo, lo más habitual es que el enfermo padezca achaques de furia. En los humanos, el rostro y cuello se convulsionan, no pueden tragar, por lo que la saliva sale por sus bocas, y no pueden respirar bien, por lo que sufren convulsiones en la laringe. El enfermo en pleno ataque suele emitir gruñidos y su agresividad se desata de manera que puede tratar de atacar o morder a los que se encuentran a su alrededor. Otro aspecto que podría haber llevado a equívoco, es aquel por el que el enfermo rechaza los espejos, de hecho el que un enfermo se dejase o no reflejar en un espejo fue durante bastante tiempo la manera en la que se diagnosticaba la enfermedad. Además, el enfermo de rabia experimenta una exacerbada sobreexcitación sexual. En los hombres puede manifestarse como dolorosas erecciones que pueden durar incluso varios días acompañadas de eyaculaciones con el menor contacto. Es algo que afecta a los dos sexos, pero es más que probable que en las mujeres, que mostrarían cuadros ninfomaniacos, fueran silenciadas u ocultadas por las familias. Por otro lado, los enfermos suelen sufrir alteraciones de sueño, durmiendo por el día y mostrándose activos durante la noche. El final de la enfermedad se produce cuando el enfermo entra en coma y muere asfixiado por mal funcionamiento del centro respiratorio. Debido a la

---

<sup>50</sup> Título: *Rabia y vampirismo en la Europa de los siglos XVIII y XIX*. Autor: Juan Gómez Alonso. Directores: Profs. Dres. Diego Gracia Guillén y Delfín García Guerra. Fecha y centro de lectura: 5 de noviembre de 1991, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Medicina.

muerte por asfixia, suele ser frecuente la persistencia de la fluidez sanguínea, lo cual podría explicar por qué encontraban a los supuestos vampiros aún con sangre después de muertos. Como hemos dicho, es una enfermedad que afecta también a determinados animales con los mismos síntomas, los accesos de furia de estos animales, así como el aspecto animal y salvaje que aparentan los enfermos podría haber estado detrás de la leyenda sobre la capacidad de los vampiros de transformarse en animales a placer, especialmente en perros, lobos o murciélagos.

Desde el punto de vista psiquiátrico, el vampirismo también podría tener una explicación. Normalmente, si hablamos de vampiros reales solemos referirnos a criminales famosos por sus atrocidades, ya sea por la cantidad de personas que asesinaron o por la obsesión por la sangre que les llevó a matar, y, en algunos casos, por las dos cosas. Una enfermedad mental, la esquizofrenia, es una de las más populares para explicar la leyenda. La esquizofrenia es un tipo de psicosis, por la que el enfermo puede llegar a creerse que es el centro de una conspiración o que es el elegido para llevar a cabo una misión concreta. El miedo de los esquizofrénicos a estar encerrados, relaciones obsesivas con los espejos o la inversión de los ciclos de vigilia, que hace que, normalmente, sean más activos durante la noche pudieron ser malinterpretados. El exceso de criminales, que tienen algunas conductas que se achacaban al vampirismo, y más concretamente, los criminales hematófagos que afirman necesitar consumir sangre para seguir viviendo, ha dado lugar a un nuevo término, “vampirismo clínico” también llamado *hematodixia*. Aunque no esté aceptado por la comunidad científica, se utiliza para describir la creencia en la necesidad de estos enfermos de beber sangre. Otros términos que se han utilizado han sido *hematodipsia* o *síndrome de Renfield*, recordemos que Renfield, era sirviente de Drácula que creía que devorando pequeños animales podría absorber su fuerza vital. Este síndrome lo trató Richard Noll en su obra *Bizarre Diseases of the Mind*<sup>51</sup>(*Enfermedades bizarras de la mente*) en el que afirma que es una enfermedad fetichista que afecta principalmente a los hombres, mediante la cual, tras atravesar varias etapas eclosiona con el deseo de beber sangre humana, lo cual le proporciona un enorme placer de índole sexual. Para lograr sus fines puede robarla de hospitales o conseguirla a través de voluntarios, que se ofrezcan como donantes, así hemos conocido varios casos. Esto no es algo novedoso, hay una serie muy larga de personajes que parecen tener una relación obsesiva con la sangre.

---

51 NOLL, Richard (1990), *Bizarre Diseases of the Mind*. New York: Penguin Publishing Group.

La zoofagia también está muy relacionada con el vampirismo. Como hemos mencionado aparece reflejado en la novela de Stoker en el personaje de Renfield, el cual empieza devorando moscas que atrae dejando el azúcar de su té en la ventana, después pasa a devorar arañas, que ha atraído con las moscas, y después quiere pasar todavía a algo más grande y se le ocurre que quiere tener un gato. Más tarde trata de morder al propio doctor Seward.

“Mi amigo tiene toda una colonia de gorriones, mientras que sus moscas y arañas han desaparecido casi por completo. Cuando entré vino corriendo hacia mí. Diciendo que quería pedirme un gran favor, un favor muy muy grande y mientras hablaba no paraba de hacerme zalamerías como un perro. Le pregunté de qué se trataba y dijo en una especie de éxtasis, en su actitud y en la voz:

--Un gatito; un gatito cariñoso y divertido, con el que pueda jugar y al que pueda enseñar y alimentar... y alimentar... ¡y alimentar!”<sup>52</sup>

Tras haber mencionado los personajes históricos que influyeron en la concepción del vampiro actual, debemos hablar de criminales que han servido de inspiración a películas actuales, ya que, creyendo ser vampiros realizaron toda clase de atrocidades.

Mencionaremos al norteamericano Ed Gein, en quien se inspiraron para realizar películas como *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), *La Matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) o *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991). Gein creció con una madre muy estricta y de religiosidad extrema, tras la muerte de ésta y de su hermano, en medio de una granja, sin ningún control externo, su enfermedad se agravó, conduciéndole hacia la necrofilia. Robaba cadáveres del cementerio para satisfacer su pulsión sexual, más tarde con la piel de estos hacía pantallas de lámpara o disfraces de mujer ya que fantaseaba de alguna manera con el cambio de sexo. No era nada cultivado, sin embargo, se las ingenió para descuartizar cadáveres con la habilidad de un carnicero, y sólo fue cuestión de tiempo que experimentase con personas vivas. Así fue como asesinó a la dueña de una ferretería y a la propietaria de la taberna local, crímenes por los que fue condenado en 1957. Un caso similar a este pero mucho más actual ha sido el

---

<sup>52</sup> Bram Stoker. (1999)Op. Cit. P. 77.

de Armin Meiwes, conocido en todo el mundo como el caníbal de Rottemburgo. En 2001 puso un anuncio en una página de contactos homosexuales en el que pidió una pareja que se dejase comer, literalmente. Un ingeniero informático berlinés, Bernd Jürgen Brandes, de 42 años no se echó atrás. No indagaremos más por tratarse de un caso claro de canibalismo y no de “vampirismo clínico”. Y aunque los horrores que nos producen tanto el canibalismo como el beber la sangre de un hombre pudieran parecernos iguales lo cierto es que hay diferencias entre ambos, si bien es cierto las motivaciones de fondo pueden ser muy similares. “La ingesta de sangre a menudo se disfraza de superstición pseudorreligiosa pues el bebedor presupone que dota al beberla asume la fuerza de su víctima, y algo parecido pretextaban algunas sociedades con costumbres caníbales para comer el cerebro o el corazón de sus enemigos.”<sup>53</sup>

Peter Kürten (1883-1931), también conocido como “El vampiro de Düsseldorf” por ser esa la ciudad donde realizó la mayor parte de sus asesinatos. Nació en 1883 dentro del seno de una familia muy numerosa (era el mayor de 13 hermanos) y un padre alcohólico que violaba y pegaba muy duramente a sus hijos y mujer. La infancia de Kürten fue especialmente dura, y muy joven se escapó de casa. Entonces se inició en la delincuencia para sobrevivir y pasó de víctima a torturador, iniciándose en la zoofilia, matando y degollando animales y viendo su sangre. Estuvo en multitud de ocasiones en la cárcel, según afirma Juan Antonio Cebrián: “de los cuarenta y ocho años vividos por el <vampiro>, la mitad los pasó en la cárcel, con un total de veintiuna condenas. Como más tarde confesaría, la cárcel le hizo odiar aún más al género humano”<sup>54</sup>. Pronto dejó de conformarse con matar y violar animales y comenzó a asesinar personas. Su primera víctima fue una niña de trece años a la que degolló. Tras ella, nueve personas más fueron asesinadas. La última de ellas la dejó con vida y le delató, por lo que la policía hizo un retrato robot y comenzó la búsqueda dentro de una Alemania aterrorizada. Se ofrecían cuantiosas recompensas, así que Kurten ofreció a su esposa que fuese ella quien le entregase, en 1931, el vampiro se entregó sin oposición. Fue declarado culpable de nueve homicidios, siete intentos frustrados de asesinato y unas ochenta agresiones sexuales, fue condenado a morir guillotinado, ese mismo año se ejecutó la pena. En una de las cartas que envió a los familiares de sus víctimas afirmaba que para él era tan

---

53 PÉREZ, Francisco y PÉREZ, Francisco, (2009) *Psicopatología extrema en los anales del crimen: caníbales, Vampiro, Descuartizadores, Psicología y Cultura*. EduPsykhé. Revista de psicología y educación. Universidad Camilo José Cela. Vol. 8 nº 2. P. 230.

54 CEBRIAN, Juan Antonio (2003) *Pasajes del terror, psicokillers, asesinos sin alma*. Madrid: Ediciones Nowtilus, Colección: La puerta del misterio. P. 143.

necesario beber la sangre como para otras personas lo es beber alcohol. Esta historia la llevó al cine Fritz Lang con *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1932).

Richard Trenton Chase, también llamado “el vampiro de Sacramento”, es uno de los asesinos en serie más conocidos en todo el mundo. Entre diciembre de 1977 y finales de enero de 1978 asesinó a seis personas, entre ellas un bebé al cual devoró en su casa. Fue condenado a muerte, pero su ejecución nunca se llevó a cabo ya que se suicidó en su celda en diciembre de 1980 por una sobredosis de antidepresivos. Su caso fue tan sonado que todavía se estudia como ejemplo de asesino en serie desorganizado. Su enfermedad mental, esquizofrenia paranoide con psicosis tóxica inducida por drogas fue posiblemente la que le llevó a cometer tales asesinatos. En la cita que reproduciremos a continuación se nos muestra como Chase padecía el síndrome de Renfield, del que ya hemos hablado:

“Algunas de las enfermeras del psiquiátrico dijeron más tarde que Chase <<daba miedo>>. Cazaba pájaros entre los arbustos y les mordía la cabeza, y, varias veces lo encontraron con la cara y la camisa ensangrentada. En su diario escribía como mataba animales pequeños y el sabor de la sangre. Dos auxiliares dejaron el trabajo por la presencia de Chase en el hospital. El personal empezó a referirse a él como <<Drácula>>. Todas estas acciones extrañas tenían una razón. Por lo menos en la mente de Chase; Creía que estaba siendo envenenado, que su propia sangre se estaba convirtiendo en polvo y que necesitaba sangre ajena para reponer la suya propia y evitar la muerte”<sup>55</sup>

Contemporáneo del vampiro de Düsseldorf es Fritz Haarmann, conocido como *El Vampiro de Hannover*, a los cuarenta años cometió su primer crimen. En un principio fue acusado de haber matado a veintisiete personas, pero él mismo reconoció haber asesinado y comido a cuarenta y cinco, y algunos inspectores sospechan que pudieran ser muchas más, por lo que realmente no se sabe con certeza el número de víctimas. Todas fueron hombres, entre doce y dieciocho años, y siempre tenía el mismo modus operandi: acudía a la parada del autobús donde había muchos jóvenes buscando trabajo, les engañaba y les llevaba a su piso, donde tras violarlos les mordía en el cuello y bebía su sangre. Todo este ritual lo llevaba a cabo con su amante, Hans Grans. Tras los asesinatos, vendía la carne asegurando que era de cerdo o de caballo y tiraba los huesos al río Leine. Fue descubierto porque unos niños que jugaban en el río

---

<sup>55</sup> RESSLER, Robert y SHACHTMAN (2009), *Asesinos en serie*. Barcelona: Editorial Ariel S.A. P. 34.

encontraron una calavera, avisaron a la policía, que ordenó drenar el río en el que encontraron quinientos huesos humanos, pertenecientes aproximadamente a unos veintitrés jóvenes. Fue condenado a muerte y decapitado en abril de 1925, a pesar de que argumentó que un ente se hacía posesión de su cuerpo y le obligaba a cometer tales atrocidades. Su compañero fue condenado a cadena perpetua, pero se le conmutó a doce años.

En Europa mencionaremos a John George Haigh, “El Vampiro de Londres”. Nacido en julio de 1909 en Lincolnshire, sus padres, pertenecientes a una secta, le prohibieron cualquier juego o diversión, incluso leer el periódico. Fue encarcelado varias veces por estafa. Mantenía algunos negocios con William Donald McSwan, al cual en 1944 asesinó. Iker Jiménez, en su libro *Vampiros, mito y realidad de los no muertos* recoge algunos fragmentos de la biografía de este criminal:

“Según la propia confesión de Haigh lo mató a golpes, seguidamente le abrió el cuello con una pequeña navaja y trató de recoger la sangre caliente en un recipiente, pero no lográndolo acercó sus labios a la herida y la absorbió directamente con <<profunda satisfacción>> según él mismo confesó”<sup>56</sup>.

Después de McSwan asesinó a nueve personas más, y de todas bebió su sangre. Tras el juicio fue condenado a muerte, y ahorcado en la prisión de Wandsworth el 10 de agosto de 1949.

Todos los casos mencionados hasta el momento son de hombres, sin embargo, también hubo casos de mujeres, un ejemplo es el de Enriqueta Martí, en Barcelona. Nacida en San Feliu de Llobregat en 1868, en su adolescencia se dedicó a la prostitución. Por la mañana vestía como una mendiga para buscar y secuestrar niños que vendía a pedófilos de la alta sociedad por la tarde. Después ella se encargaba de asesinarlos bebiendo su sangre para permanecer joven y usando sus vísceras para ungüentos que vendía a los más pudientes afirmando que podían curar enfermedades. Ingresó en prisión por sus delitos, pero nunca llegó a juicio porque murió linchada por sus compañeras de cárcel, según rumores, inducidos por la poderosa clientela. Los rumores que corren al respecto bien pueden ser exageraciones morbosas, ya que Salvador García apunta otra teoría: “Al caso de Enriqueta Martí se le exprimió hasta la última gota de sangre para obtener réditos económicos. Los mismos teatros de la

---

56 JIMÉNEZ, Iker (2002) *Vampiros mito y realidad de los no muertos*. Madrid: El archivo del misterio Miguel G. Aracil. EDAF. P. 95.



avenida del Paralelo quisieron aprovecharse de los abundantes temas que la secuestradora les proporcionaba para provocar pesadillas en sus fieles espectadores.”<sup>57</sup> Esta teoría cobra tanta fuerza que incluso en nuestros días el caso de Enriqueta Martí se sigue llevando a los teatros.

Por último destacamos al joven escocés Allan Menzies, que con sólo 22 años asesinó a su amigo, Thomas McKendrick, al que conocía desde los 4. Le propinó 42 puñaladas, después se bebió su sangre y se comió sus sesos. El desencadenante fue la película *La reina de los condenados* (*Queen of the damned*, Michael Rymer, 2002) basada en la segunda y tercera novelas de la saga *Crónicas Vampíricas* de Anne Rice. Allan asesinó a su amigo porque este se burló del personaje femenino principal, Akasha (interpretado por Aaliyah, que falleció en 2001 en un accidente de avión). Obsesionado con la película la llegó a ver más de cien veces en el mes precedente al asesinato. Y según confesó, había recibido varias veces la visita de Akasha prometiéndole convertirle en vampiro si mataba a alguien: “En términos generales, empezó a entablar conversaciones conmigo y la cosa acabó en que básicamente acordamos que si yo mataba a gente, sería recompensado en la siguiente vida” –dijo. “Me haría inmortal en la siguiente vida, un vampiro, básicamente.”<sup>58</sup>

No mostró ningún signo de arrepentimiento y en 2003 fue condenado a dieciocho años de prisión, pero se suicidó en su celda. La defensa alegó que sufría esquizofrenia paranoide, teoría que fue rechazada por el consultante forense psiquiatra quien afirmó que Menzies sufría de un trastorno de personalidad antisocial.

Ursini y Silver<sup>59</sup> apuntan algunos nombres más como Gilles de Rais, que luchó al lado de Juana de Arco pero se vio envuelto en unas prácticas extrañas en las que usaba sangre de niños para experimentos de alquimia; Gilles Garnier fue condenado en el siglo XVI por devorar a jóvenes y beber su sangre; Antoine Leger fue guillotinado en Francia en 1824 por sus crímenes; o Victor Ardisson, conocido como El Vampiro de Muy, un necrófago que fue estudiado en la época por el doctor Alexis Épaulard, un pionero en relacionar la necrofilia y el vampirismo.

---

57 GARCÍA, Salvador (2011) *Enriqueta Martí, el monstruo de Barcelona, 1912*. Valladolid: Quadernos de criminología: revista de criminología y ciencias forenses nº15. Pg. 41.

58 Traducción libre de: "In general terms, she started off having conversations with me and it ended up that I had basically agreed with her that if I murdered people I would be rewarded in the next life," he said." "I would be made immortal in the next life - a vampire, basically." -'Movie vampire told me to kill' BBC News. 6-10-2003. [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/scotland/3168520.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/scotland/3168520.stm)

59 URSINI, James y SILVER, Alain (1975) Op. Cit.

Otro tipo de vampiros que debemos mencionar son los llamados vampiros psicológicos. Estamos acostumbrados a oír ese término aunque no sepamos ubicarlo con certeza. Nos referimos a vampiros emocionales refiriéndonos a aquellas personas egoístas, envidiosas y que secretamente desean nuestro mal. Solemos admitir que se aprovechan de la energía y optimismo de sus compañeros o de la víctima elegida hasta que la dejan agotada, tanto física como mentalmente. Este tema, de los vampiros psíquicos ha sido también ampliamente tratado tanto en el cine como en la literatura. Por mencionar algunos títulos hablaremos de Gustav Meyrinck (1868-1932) que escribe *El País del Tiempo de las Sanguijuelas* (*The land of the Time-Leeches*, 1920). Y ya hemos mencionado a Dion Fortune, y su libro *Autodefensa psíquica*, donde distingue entre vampirismo psíquico, cuando el daño es intencional; y parasitismo cuando es inconsciente o involuntario.

Hay muchas otras explicaciones que podrían dar respuesta al origen de la creencia del vampirismo. Una de ellas son las exhumaciones, que se llevaban a cabo en las personas que se presuponían vampiros. Si los cadáveres aparecían incorruptos, la mentalidad de la época, ya por sí asustada ante todas las leyendas haría creer que era un vampiro, pero la ciencia ha demostrado sobradamente que factores ambientales y meteorológicos, como las bajas temperaturas, la deshidratación que sufrió en vida, puede hacer que el cadáver se conserve más tiempo. La saponificación que se da en ambientes húmedos por los cuales la grasa se hace más densa, haciendo que el cadáver sea perfectamente reconocible incluso años después de su entierro. Otra de las causas por las que se reconocía al vampiro: el que gritase cuando se le atravesaba con la estaca tiene su explicación en la fase enfisematosa que se da cuando el cuerpo empieza a pudrirse desarrolla una serie de esporas y bacterias que hacen que los pulmones se hinchen con una serie de gases altamente perjudiciales para la salud. Estos gases al ser expulsados por la violencia de la estaca deberían sonar de manera que daba la impresión de que el cadáver había gritado. Si, durante la exhumación, el cadáver aparecía con los orificios de su cara llenos de sangre, boca, ojos... se explica nuevamente en esta fase, ya que la presión de los gases pudo dar lugar a tal confusión. Además, esto explica que muchos de los cadáveres masculinos exhumados estuviesen en erección. Por otro lado, la retracción de las encías, debido a la deshidratación puede producir el efecto óptico de que los dientes sean más largos<sup>60</sup>.

---

60 GÓMEZ, Juan (1991) Op. Cit.

Ya hemos mencionado el terror social ante ser enterrado en vida, y es que éste es otro aspecto que pudo originar las leyendas de vampiros: los enterramientos sin muerte clínica. Muchas enfermedades como pueden ser la catalepsia, la letargia, o el ictus pudieron confundirse con facilidad con la muerte en siglos pasados. Si bien el término “muerte” se refiere a muerte biológica, cuando hablamos de “muerte clínica” nos referimos a un diagnóstico verificado y atestiguado por un médico como “estado de muerte irreversible”. Es decir, se certifica el nuevo estado, el de fallecido. La muerte clínica se realiza para que se pueda enterrar a la persona fallecida, e históricamente surgió para que los cadáveres no se pudriesen ante los ojos de sus familiares y amigos. Normalmente, el criterio para diagnosticar la muerte clínica es la pérdida de las funciones vitales (latido cardíaco y de respiración), aunque en la actualidad existen numerosas maneras de certificarlo. Las terribles epidemias que asolaron Europa durante el siglo XIV, como la peste negra, provocaba que muchas personas fuesen enterradas sin certificar su muerte clínica para evitar contagios. Estos se autoinfligían daños para tratar de salir de sus tumbas, lo cual hacía que en las exhumaciones mostrasen heridas y posturas en escorzo. Los ciudadanos, ya de por sí aterrados ante todas las leyendas, empezaban a tener ejemplos palpables, y, en muchos casos, de personas conocidas.

## 2.5. DEL VAMPIRO LITERARIO AL VAMPIRO CINEMATOGRAFICO

La figura del vampiro es, actualmente, reconocible gracias al cine, que le dotó de una imagen (muchas veces con el rostro de Bela Lugosi). La literatura es la fuente de la bebe el cine, cuya principal adaptación será *Drácula* de Bram Stoker, pero también veremos adaptaciones de *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, entre muchos otros. Muchas otras artes se han dejado fascinar por este personaje. Han reelaborado el mito para presentarlo a la sociedad, incluyendo muchas veces los sellos personales de los propios artistas; además de los aspectos que la sociedad espera ver en un vampiro. Las influencias pasan de uno a otro medio. La literatura sobre vampiros o de terror se podría ver “como una esfera en la que se ha concedido a las creencias supersticiosas un foro de expresión residual y reducido a un ghetto.”<sup>61</sup> Es decir, que pueden funcionar como un destape de todo lo que la sociedad pretende ocultar.

### 2.5.1. El vampiro en la literatura.

El vampiro literario se remonta bastante atrás en el tiempo, *Drácula* de Bram Stoker no es, ni mucho menos, la primera novela de vampiros, como se podría llegar a pensar. “Reconociendo la Universalidad y antigüedad de las leyendas de vampiros, no es sorprendente que la literatura más temprana que ha llegado a nosotros contenga referencias a estas criaturas”<sup>62</sup>. En las obras de los clásicos griegos como *Hecuba* (Εκάβη, Eurípides, se cree que del 424 a. C) ya se contemplan sacrificios de sangre para

---

61 CARROLL, Noël (2005) Op. Cit. P. 130.

62 Traducción libre de: “Reconising the universality and antiquity of vampire legends, it is not surprising that some of the earliest literatura which has come down to us should contain references to these creatures” URSINI, James y SILVER, Alain (1975) Op. Cit P. 31.

los espíritus, al igual que en *La Odisea* (Ὀδύσσεια, Homero, s. VIII a. C). Mencionaremos el libro de Agustín Calmet, *Tratado sobre vampiros* (*Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires où les revenans de Hongrie, de Moravie, etc.*), publicado en París en 1971. Antoine Agustín Calmet, (Lorena 1672-París 1757), fue un monje de la orden benedictina, posteriormente ordenado sacerdote, que dedicó su vida a la erudición bíblica, tal y como lo demuestran sus veintitrés volúmenes de su *Comentario sobre el Antiguo y el Nuevo testamento* (*Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament et des Juifs* (Paris, 1718), pero de su extensa obra, lo que a nosotros nos ocupa, son sus dos tomos de su *Tratado sobre las apariciones de espíritus, y sobre los vampiros o los revivientes de Hungría, Moravia, etcétera*. Es el segundo tomo el que trata realmente del tema de los vampiros. Calmet, en reconocimiento por sus cualidades como hombre instruido, fue en dos ocasiones nombrado superior general de su congregación, y aunque el Papa Benedicto XIII deseó ordenarle obispo, rechazó el cargo. Como afirma Luis Alberto Cuenca, en su prólogo al libro de Calmet, “estaba iniciando, en pleno Siglo de las Luces, una corriente subterránea y oscura que amenazaba con prestigiarse mucho en años posteriores. La obsesión por lo sombrío, por lo nocturno, por lo irracional, por lo gótico”<sup>63</sup>. En esta obra Calmet no afirma ni niega la existencia de vampiros, simplemente ofrece un sinfín de testimonios y casos relacionados con el vampirismo, en pos de buscar la verdad, e incluso recurriendo a diferentes fuentes. Su obra se convirtió en la principal fuente de la que beberán muchos autores, también de ficción, posteriormente. Es interesante destacar que en el libro de Calmet, en ningún momento, se les llama vampiros.

Antes que Calmet, la Iglesia ya se había pronunciado respecto a este tema, en el s. XV, concretamente en 1486, aparece el libro *Malleus Maleficarum* (título en latín que suele traducirse como *Martillo de las Brujas*) firmado por el dominico Heinrich Institoris. Supone una confirmación de los terribles temores respecto a brujas, vampiros, súcubos y demás monstruos que recorrían Europa en esta época. Fue utilizado por los inquisidores en la caza de brujas hasta mediados del siglo XVII. También encontraremos libros que tratan de dar una explicación pseudocientífica a estas apariciones. Nos referimos a la obra de Philipp Rohr, *Dissertatio historico-philosophica demasticatione mortuorum* de 1679, que justifica la existencia del Nachzehrer, como una especie de muertos vivientes que se devoran a sí mismos en sus ataúdes, lo cual lo atribuía a una posesión demoniaca. La tesis de Philipp Rohr fue rebatida por Michael Ranft en 1728 en su tratado *De Masticatione Mortuorum in*

---

63 CUENCA, Luis Alberto (2009) Op. Cit. P. 17.

*tumulis Liber*, donde afirma que el demonio no tiene en ningún caso poder para poseer a los muertos, y que los muertos no pueden aparecerse a los humanos con una forma tangible.

Los vampiros, como los conocemos actualmente, tienen una incursión bastante reciente en la literatura en comparación con su existencia en el folclore. “Sin lugar a dudas, el periodo más prolífico para la literatura de vampiros han sido los últimos dos siglos”<sup>64</sup>, con algunas excepciones, principalmente en el mundo árabe y chino, nos referimos, por ejemplo, a la ya citada *Mil y una noches* (compiladas por un redactor anónimo entre finales del siglo XV y principios del XVI). Sin embargo, las leyendas de vampiros que azotaban Europa y la importancia de la sangre sí fueron motivos literarios en infinitud de relatos. Citaremos *El pobre Enrique* (*Der arme Heinrich*), poema de Hartmann von Aue, de finales del siglo XII, que narra como el personaje principal deberá rociarse con la sangre de una doncella, que se sacrifique de buen grado, para curarse de la lepra.

Remontándonos a los primeros escritos sobre vampiros, tenemos, además de todos los relatos que recogen las leyendas que hemos mencionado, las obras del poeta alemán Heinrich August Ossenfelder (1725-1801). Su poema *El Vampiro* (*Der Vampyr*, 1748) presenta a un joven que amenaza a la chica de la que está enamorado diciéndole que se convertirá en vampiro e irá a visitarla por las noches si no se rinde a sus encantos, mostrándole así que su amor es más poderoso que las enseñanzas cristianas de su madre. Fue publicado en la revista alemana *Der Naturforscher. Eine physikalische wochenschrift* que dedicó ese número al vampirismo.

El primer poema que tiene un vampiro como protagonista es *La novia de Corintio* traducción de *Die Braut von Korinth*, escrita en junio de 1797, del poeta Johann Wolfgang Goethe (1749-1832). Inspirado en la obra de Flegon de Tralles, *De las cosas maravillosas* (*De Rebus Mirabilis*). Esta historia narra cómo una joven es obligada a casarse con un rico al que detesta y muere de pena, volviendo de su tumba para confesar a un joven que vive en casa de sus padres que le ama. Cuando los padres lo descubren el hechizo se rompe y cae muerta por segunda vez. Goethe traslada la historia a Corinto, donde una joven es sacrificada a Cristo por una familia recientemente convertida al cristianismo, así se torna vampiro y vuelve de la tumba

---

64 Traducción libre de: “Without question, the most prolific period for vampire literatura has been the last two centuries” URSINI, James y SILVER, Alain (1975) Op. Cit. P. 34.

para seducir a los hombres y beberse su sangre. El poema causó mucha impresión en la época, por su potente contenido erótico y la crítica al cristianismo.

El vampiro empieza a asociarse al erotismo, y la figura de la vampira como asesina de hombres jóvenes que, previamente ha seducido, también está presente, inaugurando este tema en la literatura. Será en el periodo romántico donde culminará esta temática, que aún en nuestros días sigue siendo fuente de inspiración.

Otros autores que debemos mencionar son Lord Walpole, que escribió *El Castillo de Otranto* (*The Castle of Otranto*), cuyas primeras copias salieron en los tórculos de *Strawerry Hill* en las Navidades de 1764, siendo uno de los primeros frutos, y a la que se le considera inauguradora del terror gótico<sup>65</sup>. A Lord Walpole le sucedieron Ann Radcliffe, que escribió *Los Misterios de Udolfo* (*The Mysteries of Udolpho*, publicada en Londres en 1794) con la que “tenemos el primer romance gótico realizado plenamente de la historia del género”<sup>66</sup>. Otros autores son: Clara Reeve, M.G. Lewis, Beckford, Maturin, entre muchos otros.

El vampiro, y todo lo que ello conlleva será uno de los temas preferidos de los románticos, que ven en estos personajes, un filón para las historias más dramáticas. El Romanticismo es un movimiento surgido a finales del siglo XVIII, como reacción a la Ilustración, que confiere prioridad a todo aquello que contradiga su movimiento precursor. En pintura gustarán de colores fuertes, composiciones agitadas y contrastes de luces. En literatura se vuelve a los géneros medievales como novela o romance, prestando especial atención a las leyendas e historias de terror. La imaginación, la subjetividad o la idealización de la naturaleza, como símbolo de lo genuino frente a la civilización y lo burgués son características comunes de este movimiento, fascinados por lo exótico, lo extravagante, lo oscuro, la noche, lo sobrenatural, por la bruma y la niebla y por el más allá, encuentran belleza en el terror y en la tristeza.

El inglés Robert Southey (1774-1843) conocedor de la obra de Calmet, se basa en el caso de Arnold Paole para escribir en 1800 *Thalaba el destructor* (*Thalaba the destroyer*) poema que publica en 1801. Narra como Thalaba y su suegro Moath huyendo de la lluvia entran en la cripta donde está enterrada la difunta esposa de

---

65 CARROLL, Noël (2005) Op. Cit.

66 Traducción libre de: “we have the first fully realized Gothic Romance in the history of the genre” WOLF, Leonard (1975) *The Annotated Dracula. Dracula by Bram Stoker*. United States of America: Clarkson N. Potter, Inc. P. 10.

Thalaba, Oneiza. Ella se levanta de la tumba y paralizado por la visión deberá ser Moath quien acabe con el espectro atravesando su corazón.

Otra novela del estilo es la alemana *iNo despertéis a los muertos! (Lasst die Toten Ruhen!)* cuyo autor no está claro, pero se piensa que puede ser de Ernst Raupach (1784-1852) o Johann Kudwig Tieck (1773-1853). La historia cuenta cómo Walter, un aristócrata alemán se niega a perder a su mujer recién fallecida Bruhilda, por lo que la trae desde la tumba. Esto tiene como consecuencia que Bruhilda mate a Walter y a sus tres hijos para beberse su sangre. Con gran simbolismo sexual es una de las obras que podrían haber servido de inspiración a *Carmilla*.

Una de las novelas principales de vampiros que debemos mencionar es *El vampiro (The Vampire. A tale)* de Polidori, una gran contribución al personaje que será el precursor de *Drácula*. En junio de 1816 en Villa Diodati, cerca del lago Ginebra estaban reunidos el escritor inglés Lord Byron, Percy B. Shelley, Mary Godwin, Claire Clairmont y John William Polidori, que estaba allí en condición no sólo de amigo sino también de médico personal de Lord Byron. George Gordon Byron, el sexto Lord Byron, ya había mostrado interés por los vampiros, y en 1813 escribió *The Giaour*, poema épico ambientado en Turquía. Polidori, que tenía aspiraciones literarias, era continuamente vilipendiado por aquel a quien él idolatraba y consideraba un genio de las letras, además de su amigo. Una noche de aquel verano de 1816, Byron retó a todos los que estaban en Villa Diodati a escribir un cuento de fantasmas. Sólo dos consiguieron terminar de escribir sus relatos: Mary Shelley, que allí concibió *Frankenstein* con apenas diecisiete años y Polidori, que escribió *El vampiro*. Obra que, finalmente, se publicó en 1819 en el New Monthly Magazine de Londres. Primeramente se atribuyó a Byron, aunque éste negara su autoría, pero la identificación entre el personaje Lord Ruthven, un perverso vampiro aristócrata, seductor de mujeres y el propio Byron, que encajaba con la descripción, ya que el propio Polidori se basó en él para diseñar su personaje, hizo que el editor no cambiase la autoría con lo que contribuyó a su éxito. Polidori finalmente se suicidó, con 26 años, el 24 de agosto de 1821.

La novela de Polidori causó gran sensación entre los románticos de la época, Emmanuel Nodier (1780-1844) crítico y escritor tradujo al francés en 1820 la obra de Polidori con el título *Le vampire, melodrame*, y, además, creó una adaptación teatral de la misma llamada *Lord Ruthven, ou les vampires*. Ese mismo año, apareció una novela no autorizada que continuaba la historia de Polidori, con el título *Lord Ruthven ou les Vampires*, firmada por Cyprien Berard. Surgieron muchísimas adaptaciones,



como *The Vampire or The Bride of the Isles* firmada por el autor teatral británico James Robinson Planché (1796-1880), que nos mostrará a un vampiro elegante y sofisticado. Los escenarios de medio mundo se llenaron de vampiros en lo que conocemos como “Romanticismo Frenético”. Alcanzó tanto éxito y fue tantas veces representada que se llevó hasta el English Opera House de Londres y el Theatre Royal de Dublín. En 1819, mismo año que se publicó la obra de Polidori; el también inglés, John Keats concibió *La bella dama sin misericordia* (*La belle dame sans merci*), se trata de una poema cortesano que escribió Alain Chartier en 1424, que narra la historia de un caballero medieval que se encuentra con una mujer con aspecto de ninfa que le deja bajo su hechizo. Ese mismo año Keats recupera la historia de la Lamia en su poema *Lamia*, que retoma de nuevo la historia que inspiró a Goethe en *La novia de Corintio*.

Nombraremos los Penny Dreadfuls, una especie de folletines baratos, de escasa calidad con pocas páginas e ilustrados con dibujos, que hacen furor en ésta época. Explotando los temas de la novela gótica comienzan a tener muchísimo éxito. Y llegamos al primer folletín de vampiros de la historia, de la escritora Elizabeth Caroline Grey, que comenzó publicando *El esqueleto del conde o la amante vampiro* (*The Skeleton Count, or the Vampire Mistress*) en 1824, dentro del semanario The Casket. Otro folletín que obtuvo muchísimo éxito, fue *Varney, el vampiro o el festín de sangre* (*Varney, the Vampire; or, The feast of Blood*). No se tiene claro quién es su autor, se duda entre James Malcom Rymer o Thomas Preskett Prest. La historia, llena de violencia y erotismo llegó hasta los 220 capítulos. Para Urisin y Silver, ésta es la única historia de vampiros de la primera mitad del siglo que puede tener un éxito similar a *El Vampiro* de Polidori<sup>67</sup>. En 1839, Alexei Konstantinovich Tolstoi (1817-1873) (primo de León Tolstoi) escribe *La familia del vurdalak* (*Sem'ya Vurdalaka*) que ha sido llevado al cine en varias ocasiones, bajo el nombre *Las tres caras del miedo* (*I tre volti della paura*, Mario Bava, Salvatore Billitteri, 1963) o *La noche de los diablos* (*La notte dei diavoli*, Giorgio Ferroni, 1972).

Además de los vampiros refinados de exquisitos modales, también surge la figura de la *femme fatale*, mencionamos *La muerte enamorada* (*La morte amoureuse*) del francés Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872) que se publicó en la revista *Chronique de Paris*. O a Charles Pierre Baudelaire (1821-1867), que en 1857 escribe dos poemas, que formarán parte de *Las flores del mal* (*Les Fleurs du mal*) publicado ese

---

67 URSINI, James y SILVER, Alain (1975) Op. Cit.

mismo año, se trata de *El vampiro* (*Le Vampire*) y *Las metamorfosis del vampiro* (*Les Métamorphoses du vampire*), este último censurado tras un juicio, ya que consideraban que atentaba contra la moral y las buenas costumbres.

Narrativamente, la *femme fatale* alcanza la cima con un clásico que marcará a muchos autores posteriores, nos referimos a *Carmilla*, la obra del irlandés Sheridan Le Fanu, (1814-1873). Primeramente, fue publicada en la revista inglesa *The Dark Blue* en 1871, para, posteriormente ser reeditada al año siguiente en una compilación llamada *A Glass Darkly*. La novela alcanza una nueva dimensión, sugiriendo entre la vampira y sus víctimas un amor lésbico. El halo sensual e irreal que irradia Carmilla será influencia para muchos autores posteriores, incluso las vampiras que en el *Drácula* de Stoker atrapan a Jonathan parecen réplicas de ese halo irreal, fascinante y erótico que evoca esta vampira.

Androginia, homosexualidad y vampirismo comienza aquí una andadura que retomarán entre otros: Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895), que publicó en 1884 *Manor*, (*Manor: Eine Novelle*) un relato entre un vampiro y un joven. Por primera vez el vampirismo se relaciona con la homosexualidad masculina. George Sylvester Viereck, con *La casa del vampiro* (*House of the vampire*), publicada en 1907; y autores más modernos como Anne Rice, de la que hablaremos posteriormente o Poopy Z. Brite.

En EEUU, uno de los máximos exponentes en cuanto a estas historias se refiere es *Berenice* de Edgar Allan Poe, aunque no la consideraremos como una historia estrictamente de vampiros. Este cuento de terror, publicado en 1835 en el periódico *Southern Literary Messenger*, aterrorizó y espeluznó a los lectores del diario, que se quejaron al director, por lo que el autor tuvo que recortar su versión en 1840.

Para los que quieren explotar el género del vampirismo desde otros puntos de vista que no sean los de siempre, tendrá mucha influencia el libro de Guy de Maupassant (1850-1893) *El Horla* (*Le Horla*), que escribió en 1876 y fue publicado en 1887. La historia trata sobre un personaje al que nadie ve, que procede de otro universo, y que destruye a su víctima, el narrador, sin dejarse ver. Muchos no consideran al horla un vampiro, sino simplemente la manera de Maupassant de expulsar sus miedos, ya que había heredado de su padre la sífilis, y esto, le llevó, primero, a la locura y posteriormente, a la muerte.

En 1885 Emily Gerard (1849-1905), casada con un oficial de la caballería húngara, y familiarizada con las costumbres transilvanas, presentó en 1885

*Supersticiones de Transilvania (Transilvanian Superstitions)* con la que mostraba al público inglés una parte de la cultura de Transilvania, y en 1886 publicó *La tierra más allá del bosque, hechos, figuras y fantasía de Transilvania (The Land Beyond Forest: Facts, Figures and Fancies from Transilvania)*. Es aquí, donde aparece por primera vez el vocablo *nosferatu*, pero la principal importancia de estas obras son la influencia que tuvo sobre Abraham Stoker, y su novela *Drácula*. La cual ha quedado como paradigma de la ficción vampírica eclipsando cualquier otro libro de la misma temática.

Abraham Stoker, nació en Clontarf, Irlanda, el 8 de noviembre de 1847, en el seno de una familia burguesa. Siendo el tercero de siete hermanos, era de salud débil, por lo que muchas veces debía quedarse en casa, es entonces cuando su madre lo entretenía con historias de fantasmas, y su padre, médico, con la intención de mejorar su salud solía hacerle periódicamente sangrías. Evidentemente estos hechos influyeron notablemente en sus escritos. Años después se convirtió en un hombre de 1,85 de estatura, aficionado al deporte, y de aspecto rudo. A los 30 años abandonó su trabajo de funcionario y entró al servicio del prestigioso actor Henry Irving, del que estuvo al servicio durante 27 años, en los que no fue reconocido ni económica, ni profesionalmente. Este actor de teatro, a quien Stoker acompañaba en calidad de secretario y representante, pudo influir en la concepción de la novela. La personalidad egocéntrica del actor, nos recuerda a la relación entre Lord Byron y Polidori. Ese mismo año en que fue contratado por Henry Irving se casó con Florence Balcome, que contaba entonces con 19 años. Pretendida de su amigo Oscar Wilde, Florence era toda una belleza, considerada una inspiración para varios pintores. Sin embargo, la vida conyugal de ambos no era feliz, a pesar de tener un hijo en común: Irving Noel Thornley Stoker. Aunque el matrimonio era de gran respetabilidad para la sociedad burguesa, Stoker, llevaba una doble vida: dedicaba sus días a su banal trabajo como asistente del presuntuoso Irving, y por la noche mantenía una ajetreada vida privada nada recomendable (ganó fama de mujeriego por sus constantes visitas a los prostíbulos). Durante un tiempo fue un escritor muy poco considerado, que había escrito algunas biografías o artículos, pero actualmente es uno de los escritores más famosos del mundo. En 1897 se publica *Drácula*, por la editorial Archibal Constable and Company con la que obtuvo excelentes críticas de autores tan importantes como Arthur Conan Doyle, u Oscar Wilde.

Para crear al Conde Drácula se inspiró en varios personajes, por un lado, como hemos visto, se inspira en la figura de Vlad el empalador, además toma elementos de Lord Ruthven de Polidori, de *Carmilla*, de Le Fanu y de Elizabeth Barthory. También

hay que destacar el meticuloso trabajo de investigación por parte de Stoker, ya que tardó más de siete años en terminar el libro. La obra está muy bien documentada, los lugares que aparecen han sido retratados fielmente e incluso investigó sobre naufragios en Whitby, de manera que pudo consultar tal fuente para describir el naufragio del *Demeter*, el barco en el que viaja Drácula desde Transilvania a Inglaterra. Tal vez todo este trabajo sea la clave de su éxito, y lo que le diferencia de cualquier otra obra de vampiros: “Lo que diferencia Drácula de las ficciones de vampiros que la preceden, así como de aquellas que aparecieron posteriormente, es la forma en que el folclore y la auténtica historia se fusionan para dar al cuento de Stoker la textura de algo sabido por mucho tiempo o recordado de forma natural.”<sup>68</sup> Mientras que, por otro lado, sigue la misma estructura narrativa de *Carmilla*: un vampiro es presentado en sociedad, es descubierto y trata de huir a su país natal pero es capturado y liberado de su condición de vampiro.

La técnica narrativa mediante la inclusión de partes de diarios, recortes de periódicos, correspondencia o telégrafos etc., ordenados cronológicamente conforman un narrador múltiple, que se superpone al narrador mudo que nos presenta los hechos. Concretamente los diarios de Mina, Seward, Harker y el propio doctor Van Helsing son los que más aparecen, de modo que es a estos personajes de los que el lector presta más atención pues nos presentan la acción. Por otro lado, durante la novela se menciona continuamente que están ordenando los diarios y toda la información que tienen con el fin de que quede como testimonio, así como la nota final en la que se indica que es un texto verídico del cual no tienen más que todas esas pruebas, aunque ninguna sea fehaciente. Esta técnica narrativa, y el tratar los temas fundamentales del ser humano, como son la sexualidad, la vida y la muerte, el poder, el bien y el mal... han hecho de *Drácula* una novela intemporal, conocida hasta tal punto que muchas veces se considera Drácula como sinónimo de vampiro y que está siempre en continua actualidad. Es el primer título que nos viene a la mente cuando pensamos en novelas de vampiros, a pesar de que en un principio fue tachado como sensacionalista.

La novela ha marcado la estructura que seguirán la mayoría de relatos de vampiros, además, ha originado los motivos visuales de la amplia iconografía fílmica, que ha evolucionado a la par que el público, lo cual explica el gran éxito en todas las épocas. Esto ha convertido a Drácula en un personaje de la cultura de masas a la altura

---

68 Traducción libre de: “What Distinguishes Dracula from the vampire fictions that preceded it, as well as from those that subsequently appeared, is the way in which folklore and authentic history merge to give Stoker’s tale the texture of something long known or naturally remembered”. WOLF, Leonard (1975) Op. Cit. P. 12.

de Mickey Mouse o Tarzán. Los decorados del texto de Bram Stoker, como la abadía de Carfax, el castillo del Conde, o los navíos fantasmales que vemos fielmente reflejados en todas las versiones filmicas, aparecen detalladamente reflejadas en las descripciones de Stoker. Un ejemplo de esto es la morada de Drácula, para crearlo, Stoker se inspiró en el castillo de Bran, una fortaleza medieval ubicada cerca de Brasov, Transilvania. Aunque no fue el castillo del príncipe rumano, su imagen de castillo construido en el siglo XIII sobre un precipicio de manera que es inexpugnable lo ha convertido en la imagen del castillo de prácticamente todas las películas clásicas de vampiros.

En esta evolución del vampiro, uno de los aspectos más destacables es que se convierte en narrador, se humaniza, puede ser que deje de ser un ser sobrenatural para ser una víctima de un virus o de una mutación genética... Tenemos que hablar entonces de Theodore Sturgeon (1918-1985), que entre muchas obras publica en 1961 *Algo de tu sangre* (*Some of your blood*) o en 1955 *Es tan cerca de la oscuridad* (*So Near the Darkness*), en el que presenta a los vampiros como una raza de origen extraterrestre que drenan la energía de los humanos. Muchos otros han tratado al vampiro como una raza de origen espacial, dentro del ciclo de Cthulhu, hablamos de Robert Bloch (1917-1994) con *El vampiro estelar* (*The Shambler from the Star*) y *The bat is my brother* (*El vampiro es mi hermano*). Y si hablamos de virus desconocidos que transforman a las personas en vampiros es entonces cuando mencionamos a Richard Matheson, y su obra *Soy Leyenda* (*I Am Legend*, 1945), que narra la historia de Robert Neville, único superviviente a una pandemia de vampirismo que afecta a toda la tierra provocada por un virus. La novela será llevada al cine varias veces, al igual que *Salem's Lot*, la obra del maestro del terror Stephen King, escrita en 1957, traducida como *La hora del vampiro* o *Los misterios de Salem's Lot*.

En 1976, se publica *Entrevista con el vampiro* (*Interview with the Vampire*), la pionera de la saga de las *Crónicas Vampíricas*, compuesta por *El vampiro Lestat* (*The Vampire Lestat*) en 1985, *La reina de los condenados* (*The Queen of the Damned*, 1988); *El ladrón de cuerpos* (*The Tale of the Body Thief*, 1992); *Mennoch, el diablo* (*Memnoch the Devil* de 1995); *El vampiro Armand* (*The vampire Armand*, 1998); *Vittorio el vampiro*, (*Vittorio the Vampire*, 1999); *Merrick* (*Merrick* del 2000), *Sangre y oro* (*Blood and Gold*, 2001); *El santuario* (*Blackwood Farm*, 2002); *Cántico de sangre* (*Blood Canticle*, 2009). Al igual que en *Carmilla*, estas obras no están narradas desde el punto de vista de la víctima, sino del vampiro. En la primera de las obras, *Entrevista con el vampiro* la historia está contada por Louis de Pointe du Lac, un vampiro relativamente joven, de unos doscientos años de vida, que decide contar su

historia a un periodista de San Francisco. Las demás novelas de la saga son narradas por Lestat. Estas crónicas marcarán, al igual que Drácula, un antes y un después respecto a lo que a vampirismo se refiere. Los vampiros de Anne Rice, escritora de esta saga, están envueltos siempre en dudas sobre el significado de su propia existencia, así como sobre la vida y la muerte.

En comparación con el *Drácula* de Stoker vemos una evolución brutal, si hablamos simplemente de símbolos, comprobamos como la cruz, que usaba Van Helsing para repeler a Drácula; para los vampiros de Rice, se ha convertido en un símbolo de reflexión sobre el que se preguntan acerca de cuestiones espirituales sobre la existencia de Dios, del mal, etc. Las relaciones entre estos vampiros son de todas las clases, en la primera novela, Lestat y Louis ejercerán como padres de su niña vampiro, Claudia. En la segunda novela, Lestat convierte en vampiro a su propia madre, Gabrielle, todo ello envuelto en un ambiente erótico, jugando con los tabúes de la sociedad respecto a las relaciones incestuosas. Estos vampiros no han sido creados para dar miedo, sino para que el lector se identifique con ellos: Elegante, seductor, joven eternamente, con exquisita sensibilidad y percepción; llevado a ser un libro de culto entre las subculturas góticas.

Seguimos hablando de la transformación del vampiro, y el paso siguiente a las novelas de Anne Rice es que se convirtiese en un seductor galante, es entonces cuando mencionamos a Chelsea Quinn Yarbro, que en 1977 escribe *Hotel Transylvania (Hotel Transylvania)*, para la creación de este vampiro-héroe se inspiró en el conde Saint German, un noble, inmensamente rico del siglo XVIII, misterioso y de pasado desconocido. El personaje de Quinn Yarbro también tiene conciencia social toma y su alimento de maleantes y criminales.

En literatura, encontramos gran variedad de vampiros. Del espacio, como *The Space of vampires (Los vampiros del espacio*, Colin Wilson, 1976). O vampiros para los niños como la colección de Ángela Sommer-Bodenburg, que se inició en 1979 con *El pequeño vampiro (Der kleine Vampir)* y que ya cuenta con más de una veintena de títulos, entre los que destacamos *El pequeño vampiro se cambia de casa (Der kleine Vampir zieht um*, 1980), *El pequeño vampiro y el gran amor (Der kleine Vampir und die große Liebe*, 1985), *El pequeño vampiro y el paciente misterioso (Der kleine Vampir und der unheimliche Patient*, 1989), *El pequeño vampiro y la fiesta de navidad (Der kleine Vampir und die Klassenfahrt*, 1990)etc. Esta saga ha sido adaptada a la televisión y al cine varias veces. También ha sido adaptada

cinematográficamente *The hunger* de Whitley Strieber, publicada en 1981, en España bajo el título de *El ansia*.

Tras el éxito de las crónicas de Anne Rice serán muy comunes las sagas con estas temáticas. En 1986 se inicia la saga del *Necroscope*, de Brian Lumley, el primer libro es el que da nombre a la saga, *Necroscope*. Aquí traducido como *Crónicas Necrománticas: El que habla con los muertos*, que narra la historia de Harry, quien puede escuchar los pensamientos de los muertos y de los vampiros. En 1992 Kim Newman inicia la saga *El año de Drácula*, (*Anno Dracula*), Newman nos propone una alternativa: Drácula vence a Van Helsing y extiende el vampirismo por todo el mundo.

También en 1992 Poppy Z. Brite, el pseudónimo de Melissa Ann Brite, debuta con *Lost Souls*, traducida en España como *La música de los vampiros* y *El alma del vampiro*. La novela mezcla la cultura drak y goth, con canciones de The Cure o Bauhaus, lo que, actualmente, se conoce como rock Gótico. Muchos de los personajes de esta novela aparecerán en su segunda obra: *La llamada de la sangre* (*Drawing Blood*, 1993).

Hay muchas más obras de vampiros, pero si algo lo ha hecho renacer con fuerza en el ámbito literario ha sido, entre otros motivos, la saga *Crepúsculo*, de Stephanie Meyer. Esta saga consta de cuatro libros: *Crepúsculo*, que salió a la venta en EEUU el 5 de octubre de 2005, bajo el título *Twilight*; *Luna Nueva*, publicada en EEUU el 6 de septiembre de 2006, con el título original de *New moon*; *Eclipse* en EEUU el 7 de agosto de 2007; y *Amanecer* en EEUU el 2 de agosto de 2008, con el título de *Breaking Dawn*. Posteriormente, en 2010, escribe *La segunda vida de Bree Tarner* que está narrada por un personaje secundario de la tercera saga de los libros, *Eclipse*. Se pudo leer durante un tiempo limitado totalmente gratis desde la web de la autora. Y como un libro paralelo a *Crepúsculo*, Meyer escribió *Sol de medianoche*, cuyo título original es *Midnight Sun*, una obra que narra los mismos acontecimientos de *Crepúsculo* desde el punto de vista de Edward en lugar de Bella. Los primeros capítulos fueron ilegalmente publicados en Internet por lo que la autora dejó de escribir. Los vampiros de Meyer, humanizados hasta el extremo, han logrado captar la atención y el apoyo de miles de fanáticos alrededor de todo el mundo.

La saga ha creado, además, mucha polémica habiendo al mismo tiempo fanáticos de la saga y detractores. Cambiará y actualizará por completo los estereotipos del vampiro, de una manera bastante fundamental, siendo criaturas que incluso pueden

deambular bajo la luz del sol. Ella misma ha dicho que no se documentó en absoluto sobre el tema de los vampiros...

“No conozco el género vampírico, no me he preocupado en ver películas, leer novelas o documentarme sobre el tema. He creado mi propia mítica e historia, eso ha hecho de *Crepúsculo* y sus continuaciones algo diferente, atractivo para los lectores, para tantos nuevos y jóvenes lectores a lo largo del mundo. El hecho de que una chica normal, Bella, con sus deseos, sus miedos, sea la protagonista, ha conseguido que el grado de identificación del público sea mayor. Es lo bonito y lo mágico de mis libros. Me divertí creando esos instantes que hacen de lo fantástico algo mágico, poético, sí, y novedosos: que jueguen al béisbol, la piel de diamante, que ella vea el futuro...Tomé a los vampiros y los reinventé con total libertad y con mis propias reglas”<sup>69</sup>

A través de estas cuatro novelas Stephanie Meyer, ahonda en la complicada relación que existe entre el miedo y el amor, dos de los sentimientos más primarios del ser humano. Recrea, además, en un mundo de criaturas fantásticas, los problemas típicos de la adolescencia como las relaciones con los padres, los problemas amorosos o la atracción por lo prohibido.

Ha sido la influencia decisiva para que surjan muchas más sagas sobre vampiros que conviven con los humanos en perfecta armonía. Y no sólo eso, sino que las historias de amor entre humanos y vampiros, parece estar cristalizando en un nuevo género, el que se llama “romance paranormal”. El grandísimo éxito que este género incipiente está teniendo, con la saga *Crepúsculo* a la cabeza, se debe principalmente a la mezcla entre dos de los más grandes y asentados mitos, por un lado el mito del vampirismo, y por otro el del amor romántico.

---

69 FERNÁNDEZ, FAUSTO (Noveiembre 2008) *Stephenie Meyer: la dama del crepúsculo*, en Fotogramas. [En línea: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Crepusculo/Rob-Pattinson-Amor-al-primer-mordisco/Stephenie-Meyer-La-dama-del-Crepusculo>]



### 2.5.2. El vampiro en los Cómics

Los cómics también han considerado a los vampiros como uno de los temas mejor adaptables. La gran cantidad de facetas desde la que podemos afrontar esta figura ha permitido que se adecúe a todo tipo de cómics, como, por ejemplo, cómics de terror, de aventuras, de acción, e incluso, de amor, pasando por ser el personaje principal, el secundario, el bueno, el malo...

Es más o menos hacia 1930 cuando el vampiro aparece por primera vez en un cómic, pero no será hasta 1960 cuando éste se convierta en un habitual del formato. La primera constancia que tenemos es de 1935 cuando en el número 6 de *More Fun*, de DC Cómics, el doctor Occult, que investiga fenómenos extraños, se encuentra con *El maestro vampiro*. Muchos títulos se escribieron posteriormente en el que los vampiros aparecen de una u otra manera. Hasta que en 1954, la *Comic Magazine Association de America (CMAA)* emitió el *Comics Code*, por el que se regulaba el contenido en violencia y sexo de los cómics. Esto fue debido a la gran cantidad de cómics de terror que se estaban publicando, muchas personas empezaron a pensar que la violencia en los cómics tenía como consecuencia el aumento de violencia entre los jóvenes. Esta autorregulación tuvo su reflejo en Reino Unido donde *Children and Young Persons (Harmful Publications Act.)* emitió la suya, renovándose periódicamente. El *Comics Code* pronto fue burlado, ya que los cómics de este tipo se publicaban en las revistas de cine, que no estaban sometidas al código. En 1971, se revisó el código, permitiendo la existencia de cómics sobre vampiros aunque seguían limitándose escenas de sadismo o violencia extrema. Los primeros personajes vampíricos tras la revisión del código fueron experimentos científicos fallidos que daban como resultado rasgos vampíricos, por ejemplo, encontramos al malo de Batman: *Man-Bat* (1970 DC Cómics). Pero, a finales de los 70 los cómics de vampiros empezaron a descender rápidamente en pro de los cómics de superhéroes tradicionales, siendo *Vampirella* de Forest J. Ackerman, un cómic erótico que llegó a todos los públicos, de los pocos que sobrevivieron, cerrando en 1981. Según la televisión y el cine empezaron a recuperar el interés por los vampiros, este tipo de cómics también empezó a resurgir, contando más de una treintena de títulos a partir de 1992. Sólo mencionaremos las más relevantes:

*30 días de oscuridad (30 Days of Night)* del 2002, de Steve Niles con dibujo de Ben Templesmith; por ser una de las series que más ha sido adaptada. La trama cuenta la historia de una pequeña población de 4000 habitantes en Barrow, Alaska, una de las ciudades más septentrionales del planeta que por su posición tan cercana al polo norte sufre el efecto de la “noche polar”, es decir cuando la noche se prolonga más de veinticuatro horas. En este contexto se desarrolla la idea de Steve Niles, en la que la ciudad sufre un ataque de vampiros. En un principio, la historia contó con sólo tres números, pero pronto se diversificó a novelas, películas... en las que se vuelve a retomar el vampiro como ser aterrador. Estos vampiros son inmunes a crucifijos o ajos, son depredadores crueles cuya inteligencia sólo hace que sean más sádicos. Los vampiros envían a un agente humano para que corte todas las comunicaciones en los últimos días de luz, de modo que cuando los vampiros llegan al pueblo, los aterrorizados habitantes sólo tienen una salida: esconderse hasta que acabe la noche polar.

*Rapaces* de Jean Dufaux y Enrico Marini, plasmada en cuatro tomos, muestra unos sensuales vampiros propios de la última década. Este cómic europeo se desarrolla en Nueva York, donde el mundo está dominado por vampiros. Estos vampiros no sólo han aprendido a vivir bajo la luz del sol, sino que, además, se han ido aburguesando, poco a poco, hasta llegar a la actualidad donde pretenden gobernar en la sombra, dictando leyes y olvidando la sangre. Sin embargo, a estos se les opone Don Molina, un vampiro que no quiere dejar de serlo. Los descendientes de éste serán los “rapaces”, asesinos de vampiros.

*El baile del vampiro* es una miniserie de cuatro tomos publicado en los noventa por Planeta de Agostini en 1997. Tanto dibujo como guion son de Sergio Bleda. En el 2009 reapareció una versión norteamericana publicada por *Dark Horse Books*. La historia, ambientada en Barcelona, narra cómo un vampiro se enamora de una humana, pero, además, narra las relaciones entre una vampiresa recién convertida con una más veterana.

*Dampyr* un cómic creado por los italianos Mauro Boselli y Maurizio Colombo cuya primera publicación es del año 2000, destacable porque trata todas las características de los vampiros según el folclore, incluyendo además un “manual del vampirólogo” donde repasan todas las leyendas respecto al mito del vampiro. La historia se centra en una cruenta guerra en los Balcanes, donde un grupo de soldados son asesinados por vampiros. El único superviviente: Kurjak, se encontrará con Harlan Draka, un mestizo entre vampiro y humano, hijo de un antiguo señor humano. Junto

con Tesla, una vampira que han capturado, lucharán contra todos los fenómenos sobrenaturales.

*Crimson* de 1998 del dibujante Humberto Ramos y el guionista Brian Augustyn, es un cómic de 24 números publicada por *Wildstorm Comics* en la que encontramos claras referencias a la película *Jóvenes Ocultos* (*Lost Boys*, Joel Schumacher, 1987). La trama narra cómo Alex Elder, tras ser atacado y convertido en vampiro debe adaptarse a su nueva vida.

*Blade* de Marv Wolfman y Gene Colan, cuya primera aparición del personaje fue como secundario en el número 10 de la saga *La tumba de Drácula* (*The Tomb of Dracula*) publicada en 1973 por Marvel Comics, guionizada por Marv Wolfman y dibujada por Gene Colan y Tom Palmer. Posteriormente pasó a ser la estrella, no sólo en los cómics, sino en películas, series de televisión e incluso videojuegos. La historia narra las aventuras de Blade, un mestizo que se dedicará a acabar con todos los vampiros.

Si hablamos de cómic japonés o manga encontramos multitud de vampiros, en los que se dejan notar la influencia occidental en una mezcla con los espíritus autóctonos ya estudiados. Encontramos algunas referencias anteriores, pero el primer precedente de vampiros en el manga es *Vampire Hunter D*. de Hideyuki Kikuchi, de 1983. Narumi Kakinouchi, publicará en 1990 la ya mencionada *Vampire Princess Miyu*, un shōjo, o lo que suelen clasificar como cómics para un público femenino ya que trata principalmente una historia de amor y sus protagonistas son mujeres, esta historia también mezcla también terror. Mencionaremos a Mamoru Oshii, y su obra *Blood: El último vampiro* (*Blood, the last vampire*) del 2001, en la que, con una alta carga sexual, se narra la historia de una vampira contratada por el gobierno para acabar con los de su propia especie. Por último, mencionaremos *Trinity Blood*, de Sunao Yoshida, del 2004, que describe como el mundo que conocemos ha sufrido un Armagedón que ha provocado la aparición de otra especie a los que llaman vampiros por sus semejanzas con estos. La Iglesia Católica, tras llevar a cabo una serie de reformas, es la organización que defiende a los humanos de los vampiros, estos, por su lado, están organizados en el *Imperio de la Verdadera Raza*. Ambos lucharán, pero sin llegar a provocar otra guerra ya que se acabaría con el mundo. Por lo general, estas series se hicieron más populares por el anime, o género de animación, que consiste en la adaptación de los cómics en series.

### 2.5.3. El vampiro en la pintura.

El vampiro ha fascinado a multitud de artistas, los pintores también se han dejado atraer por estas criaturas. Si pensamos en pinturas de vampiros lo primero que se nos viene a la mente es *El vampiro* (Edvard Munch, 1944)<sup>70</sup>. Munch nació el 12 de diciembre de 1863 en Noruega, su madre y su hermana murieron muy jóvenes de tuberculosis, dejándole sólo con su padre, un médico militar con obsesiones religiosas que murió cuando Edvard contaba con 26 años. Comenzó la carrera de ingeniería, abandonándola después por las artes plásticas. Con continuas crisis nerviosas que sufrió a lo largo de su vida, enfermó de Neurastenia y de alcoholismo y murió en Noruega el 23 de enero de 1944. Sus obras influyeron decisivamente en el Expresionismo Alemán del siglo XX. Creó un estilo propio en el que acentuaba la fuerza de las líneas y hacía un uso simbólico del color. En la mayoría de sus obras se esfuerza por reflejar la muerte, la angustia, la enfermedad, el dolor, la obsesión religiosa y la sexualidad. Con la invasión del régimen nazi a Noruega, muchos de sus cuadros fueron retirados, por considerar que trataba temas tabúes que escandalizaban a los visitantes de los museos, pero finalmente, se hizo mundialmente conocido cuando expuso en 1942 en Nueva York.

El cuadro al que nos referimos actualmente es conocido como *Vampir* que fue expuesto bajo el nombre de *Love and Pain (Amor y Dolor)*. La pintura refleja a una mujer, de cabellos de color rojo intenso, abrazando a un hombre vestido de negro que descansa la cabeza sobre su pecho. La cabeza de la mujer reposa sobre el cuello del hombre sobre un fondo de sombras. El cuadro ha sido interpretado como una vampira que chupa la sangre del hombre, estando en consonancia con otros cuadros del autor en los que se muestra al hombre como víctima del poder de seducción de la mujer y del deseo sexual como una fuerza que aniquila. El hombre parece estar totalmente a disposición de la mujer, que con su aureola negra y el brazo arropando al hombre, potencia esa sensación. “El mito del vampiro demostró ser un poderoso medio para la representación de la vida sexual. Munch utilizó líneas horizontales para representar a

---

<sup>70</sup> Actualmente se encuentra en el museo Nasjonalgalleriet. Oslo.

las dos figuras y les partió con un fondo de líneas verticales”<sup>71</sup>. Por este motivo, el título del cuadro *Amor y Dolor* referencia la multitud de maneras de cómo podemos interpretar el mismo. La palidez del hombre vestido totalmente de negro y la mujer más sonrosada tienen varias interpretaciones. Por un lado, podemos pensar que al estar chupándole la vida, el hombre está más pálido puesto que está muriendo, y la mujer, al estar alimentándose es la que está saludable. Pero, por otro lado, la debilidad y vestimentas del hombre nos recuerdan a un espectro, que, apoyado sobre el pecho de la mujer, parece estar amamantándose de ella como si fuese un niño, pero en este caso absorbiendo la sustancia vital a través de su pecho, a la vez que la abraza. Así contrasta con el tono sonrosado de la piel que vemos de la mujer, de su cara y de su brazo.

Hay muchas otras pinturas sobre vampiros, por ejemplo, la del inglés Philip Burne-Jones (1861-1927), hijo del prerrafaelista británico Edward Burne-Jones, su cuadro *El vampiro* fue expuesto en Londres en 1897, que fue el mismo año en que se publicó *Drácula*. La ilustración inspiró el poema de Rudyard Kipling, publicado en 1898, del mismo nombre. En la obra de Burne-Jones podemos ver a una mujer sentada sobre el borde de una cama, con pose altiva y mirando triunfalmente al hombre que yace bajo ella inconsciente, suponemos víctima de su mordedura. Es de destacar la sombra dura que proyecta la vampira en contraste con los pliegues de las vestiduras y los cortinajes. De nuevo encontramos el tema de la mujer devoradora de hombres.

Los vampiros y todo lo que ello conlleva fueron uno de los temas preferidos de los prerrafaelistas. Debemos mencionar al que llaman “el último de los prerrafaelistas británicos”: Frank Cadogan Cowper (1877-1958) y su obra *La belle dame sans merci* que está inspirada en la balada de John Keats (1795-1821) del mismo nombre.

En esta pintura estaremos ante el tema habitual, la mujer devoradora de hombres, sin embargo, es novedoso el momento en que se ha captado: el caballero ya está rendido, el momento de seducción ha terminado para el caballero, pero no para el espectador, que puede observar cómo la bella dama, desde una posición dominante se arregla el cabello. El cuadro es una composición triangular en el que el caballero dormido, ocupa la base, sobre él y en posición vertical está la dama, cuyo pelo y vestido forman los otros dos lados del triángulo. El cabello elegido para la dama no es casual: que tenga una larga melena pelirroja, al igual que la anterior vampira que hemos visto,

---

<sup>71</sup> Traducción libre de: “The myth of the vampire proved a powerful means for drawing the sexual life. Munch used horizontal lines to depict the two figures and he set them off with a background of vertical lines.” NYBERG, Suzanna (2002) *Men in Love: The Fantasizing of Bram Stoker and Edvard Munch.* ) en VVAA. (CRAIG Holte, Ed.) *The fantastic vampire. Studies in the Children of the Night. Selected Essays from the Eighteen International Conference on the Fantastic in the Arts.* United States of America: Greenwood Press. P. 50

se debe a que para los prerrafaelitas, éste era un símbolo de la mujer fatal. El vestido, ancho y de color rojo, con motivos florales en dorado, puede vincularse directamente con el modernismo.

Con la misma temática mencionaremos a Boleslas Biegas, pintor polonés que es considerado uno de los máximos representantes de *Art Nouveau*, pintará multitud de vampiros en diferentes formas, todos ellos como una mujer de terribles características. Su cuadro *El vampiro glorioso*, de 1916 cuyo título en inglés es *The kiss of the vampire* pretende ser una alegoría de la Primera Guerra Mundial, y también de la mujer fatal. Hay un ser parecido a una lamia que tiene atrapado en su cola de serpiente a un hombre que intenta zafarse. El cuadro, de pinceladas duras, detalla al vampiro en colores fríos, en contraste con el incauto de color más sonrosado. El fondo, de colores llanos no aporta profundidad a la imagen dirigiendo la lectura del cuadro desde la vampira al joven.

El cuadro de Joseph-Ferdinand Gueldry, *Los bebedores de sangre* (*Les buveurs de sang*, 1898) refleja la costumbre del siglo XIX, en la que los médicos aconsejaban a las mujeres enfermas de anemia beber sangre de animales. Esta costumbre no hace más que reforzar el miedo ancestral del hombre hacia la mujer fatal o la vampira.

En España, mencionaremos a Francisco de Goya, y su serie *Los caprichos*. Se trata de una serie de 80 grabados donde el pintor satiriza la sociedad española del siglo XVIII. Ridiculiza el fanatismo de la religión, la inquisición, la ignorancia... Y lo hace a través de tres núcleos principales: la superstición en torno a las brujas, la mayoría son una alegoría sobre la inquisición, el comportamiento de los frailes...; la sátira erótica, centrada en la figura de la celestina, muchas de las cuales son una alegoría a la prostitución, o los matrimonios desiguales, y por último, la educación, que le sirve para criticar las costumbres de la sociedad y la enseñanza. Se ha calculado que hay entre tres y catorce grabados de su serie *Los caprichos* en las que aparecen los vampiros. En el capricho número 72, por ejemplo, aparece una joven rodeada por tres aves, con cabeza de hombres. Posiblemente, esté criticando la lascivia masculina, pero esos animales nos recuerdan a los vampiros que buscan mujeres jóvenes y que pueden transformarse en animales. En los caprichos de *Las brujas*, *De duendes y monjes* o *De El amor y la muerte* también encontramos similitudes con el tema del vampirismo. Esta serie ha influenciado a movimientos como el expresionismo alemán o el romanticismo francés.

### ***Ilustradores:***

La ilustración es un movimiento relativamente reciente, cuyo uso es principalmente el de la publicidad y los cómics, aunque originariamente tuvo que ver con la pintura en caballete o los dibujos para revistas ilustradas. La Edad de Oro de este movimiento artístico suele considerarse que fue los 80, pero actualmente tiene gran acogida en diversos ámbitos.

Es muy común que los ilustradores de fantasía usen la figura del vampiro en sus dibujos, y es, en este ámbito, donde podemos encontrar una gran variedad de vampiros: sensuales, eróticos, sanguinarios...

Boris Vallejo es uno de los ilustradores más conocidos del mundo. Nació en Lima, Perú el 8 de enero de 1941. Su obra se caracteriza por una omnipresencia de la fantasía, con un estilo que ha rebautizado como “fantasy-art”. Destacaremos de su obra sus mujeres vampiras, como *femmes fatales* o heroínas altamente eróticas.

Frank Frazzetta, (9 de febrero de 1928, Brooklyn, Nueva York-10 de mayo de 2010 Florida) fue otro de los ilustradores especializado en ciencia ficción más conocidos y copiado del mundo entero. Participó en el ya mencionado cómic *Vampirella*. Este autor influyó muchos a los ilustradores de las siguientes generaciones, entre ellos a Boris Vallejo. Además, realizó multitud de carteles para películas, entre todos, mencionaremos *El baile de los vampiros* de Roman Polanski.

Otro autor a mencionar es Chris Achilleos (Famagusta, Chipre, 1947). Ha trabajado en películas como *Willow* (Ib. Ron Howard, 1988) o *Conan, el bárbaro* (*Conan the Barbarian*, John Milius, 1982) y además ha trabajado en la realización de animaciones para adultos. La mayor parte de su obra está recogida en cuatro libros: *Amazona* (publicada en 2004, por Titans Books) *Medusa* (con dos publicaciones, la primera de ellas en 1988 y posteriormente reeditada en 2002) *Sirens* (publicada originariamente por Drangon's World en 1986, y por Titans Books en 2009) y por último *Beauty and the beast* en 1978.

Mencionaremos también a la japonesa Ayami Kojima, por ser la diseñadora de los personajes de *Castelvania*, una serie de videojuegos desarrollada por Konami, que en Japón debutó como primera versión *Devil's Castle Dracula* (*Akumajō Dracula*) en Europa conocido como *Vampire Killer*, y debutando para Nintendo en 1987 como *Castelvania*. La historia está vagamente basada en ciertos tópicos sobre vampiros, y más concretamente sobre *Drácula* de Bram Stoker. Normalmente las localizaciones del juego suelen darse en Transilvania. Y entre otros personajes aparecen el hijo de Drácula: Alucard; o la reencarnación de Drácula: Soma Cruz.

Por último mencionaremos a Victoria Francés (25 de octubre de 1982) la influencia de Galicia ha marcado notablemente su obra. Al igual que lo ha hecho también la pintura de los prerrafaelitas. Su éxito ha sido tal que es muy conocida en Alemania, Francia y EEUU. Amante de todo lo siniestro y de los vampiros, la película *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992) ha sido una gran fuente de inspiración. Tiene varias obras publicadas de las que mencionamos *El lamento del océano*, publicado por Norma Editorial en el 2010 o *Dark Sanctuary* por Astiberri en el 2009.



**TERCERA PARTE**

**-EL VAMPIRO**

**CINEMATOGRAFICO-**



### 3.1. EL VAMPIRO PRIMITIVO

#### 3.1.1. Marco histórico

Para hablar del marco histórico del cine primitivo de vampiros debemos remontarnos a los orígenes del cine. Brevemente resumiremos todos estos inicios, no entrando en profundidad ni en los avances tecnológicos ni en las disputas de los derechos. Este marco histórico abarca desde los orígenes del cine hasta principios de los años 20. Si bien el comienzo lo podríamos establecer con el corto de Méliès *Le manoir du diable* de 1896, por ser la primera vez que vemos plasmada en la cinematografía la figura del vampiro el final lo pondremos cuando se estrene el film de Murnau, *Nosferatu*, porque ya no lo consideraremos un film primitivo.

Mencionamos el cinematógrafo de los hermanos Lumière, un aparato que inventaron basándose en el kinetoscopio de Thomas Alba Edison. Se presentó el 28 de diciembre de 1895, en el Grand Café, Boulevard des Capucines de París, donde mostraron al público unos documentales que ellos mismos habían grabado: *La salida de los obreros de la fábrica (La sortie des usines Lumière a Lyon)*, *Llegada de un tren a la estación (L'Arrivée d'un train à La Ciotat)*, *El regimiento (Le Régiment)*, *El herrero (Le Maréchal-Ferrant)*, *La fuente de las Tullerías (Le Bassin des Tuileries)*, *Riña de niños (Querelle de Bébé)*, *La partida de naipes (L Partie d'Ecarte)*, *Destrucción de las malas hierbas (Mauvaises Herbes)* y *El derribo de un muro (Le Mur)*. Justamente aquí es donde podemos decir que nace el cine como espectáculo colectivo.

Posiblemente, la única ambición de los hermanos fuese el poder captar el movimiento real y después proyectarlo, por ello, al principio el cinematógrafo no era nada lujoso, sino más bien se tenía como una atracción de feria. Según afirma Nuria Vidal: “Los Lumière entendían el nuevo invento del cinematógrafo como un medio para reflejar la realidad desde un punto de vista que podemos denominar ‘documental’ o

realista”<sup>72</sup>. Sin embargo, aunque en un principio esto era algo muy novedoso y tenía muchísimo éxito entre el público, el cine no iba a poder sobrevivir como espectáculo únicamente con la reproducción de imágenes, corría el riesgo de agotar el interés de la gente. Empezó a despuntar un tímido argumento con la película *El regador regado* (*L'arroseur arrosé*, Louis Lumière 1985), que además inauguró el género cómico. Esta película tuvo tanto éxito que a partir de entonces muchas películas de los hermanos siguieron una pauta divertida.

Con la llegada de George Méliès, se empezaron a contar historias más elaboradas, con un argumento, que contaban incluso con efectos especiales, con toda clase de trucos como, por ejemplo, el “salto de la manivela” que consistía en parar la grabación para hacer aparecer o desaparecer objetos en la película, pero manteniendo el mismo fondo ya que la cámara no cambia de posición; actualmente solemos llamarlo el rodaje a la cadencia de fotogramas. La primera película en la que utilizó su descubrimiento fue *El escamoteo de una dama* (*Escamotage d'une dame, the vanishing lady*, 1896). En esta película vemos el escenario de un teatro, el *Robert Houdin*, atrezzo con una mesa y una silla. Se presenta Méliès como ilusionista y hace pasar a una dama, (Jehanne d'Alcy) que saluda al público y se sienta en la silla. Méliès coge una tela de rayas y cubre totalmente a la dama, al retirar la tela, la dama ha desaparecido y sólo vemos la silla vacía. Al intentar hacer volver a la dama tan sólo consigue que regrese un esqueleto, así que de nuevo coloca la tela y esta vez sí aparece la dama, se va de la sala para volver de nuevo de la mano de Méliès y saludar al público. Luis Enrique Ruiz describe de la siguiente manera el trucaje: “Así, sirviéndose de una trampilla disimulada en la escena, la dama desaparece a través del diario trucado posado en el suelo, mientras el efecto de parada de cámara permite a Méliès obviar el velo en el momento en que el esqueleto hace su aparición sobre la silla”<sup>73</sup>. De esta manera tan simple es cómo podemos decir que nace el cine fantástico, y, sin ninguna duda, debió suponer un tremendo susto para los espectadores de la época. Méliès usó uno de los trucos que más éxito tenía en su teatro, *Robert Houdin*. Consideraba que, además de reproducir la realidad podría reconstruirla, utilizando efectos que llamasen la curiosidad del público, y así es como comenzaron los efectos especiales que fueron muy utilizados en películas fantásticas o de terror. Debemos mencionar que cabe la posibilidad que la idea de los efectos especiales en las películas no surgiera con Méliès sino con los hermanos Lumière, que empezaron a proyectar su película *El derribo de un muro* al revés, de modo que

---

72 VIDAL, Nuria (2007) *Orígenes del cine. Europa y otras cinematografías*. Valladolid: Divisa Ediciones. P. 15.

73 RUIZ, Luis Enrique (2000) *Obras Pioneras del cine mudo. Orígenes y primeros pasos (1895-1917)* Bilbao: Ediciones mensajero P. 47.

producía la ilusión óptica de un muro reconstruyéndose. Igualmente hay muchas mejoras en la narrativa cinematográfica aportada por Méliès como el fundido a negro, la sobreimpresión, la múltiple exposición, el encadenado, los caches, la imagen fija, las inversiones, la ralentización y aceleración de la imagen e incluso el coloreado a mano de los fotogramas en un primer intento del cine a color.

En 1896 proyectó su primera película, *Una partida de cartas (Une partie de cartes)*, y será también en este año cuando Méliès inaugure los primeros estudios de cine europeos, situados en Montreuil-sous-Bois. Su película más conocida es *El viaje a la luna (Le Voyage dans la Lune, 1902)*, inspirada en los libros de Julio Verne. Estrenó la película en el Teatro *Robert Houdin* en París, en mayo de 1902, siendo un éxito absoluto entre el público que disipó todas las dudas de los distribuidores extranjeros (que en un principio consideraron la película demasiado larga), en octubre de ese mismo año se estrenó en Los Ángeles, en el Electric Theatre, donde también cosechó mucho éxito. Otras obras muy conocidas son *El diablo en el convento (Le Diable au Convent, 1899)*, *El hombre de la cabeza de goma (L'homme à la tête encaoutchouc, 1901)* o *Viaje a través de lo imposible (Le voyage à travers l'impossible, 1904)*.

El gran rival en Francia de Méliès era Ferdinand Zecca que se inclinó más por una realización realista con películas como *Les victimes de l'alcoolisme (1904)*. En el cine cómico destaca Max Linder, que inaugura lo que después consideraremos comedia. Charles Chaplin siempre le admiró y se consideraba su discípulo. Otro grupo de cineastas pioneros son los que conocemos como Escuela de Brighton, por estar más o menos ubicados en los alrededores de Brighton, Inglaterra. Esta localidad fue considerada por muchos el equivalente a Hollywood en Reino Unido: “La localidad turística de Brighton, al sur de Inglaterra, se puede considerar el Hollywood inglés por su luz, sus espacios abiertos, y su temperatura, mucho más suave que en Londres.”<sup>74</sup> La característica más importante de este grupo de cineastas, de entre los que destacamos a James Williamson, A. Esme Collings, George Albert Smith y Alfred Darling, es la de que se opusieron frontalmente a la forma de narrar tan estática de sus contemporáneos, Méliès y Lumière y optaron por darle a la cámara un papel más creativo moviéndola de modo que aportase distintos puntos de vista. Estos directores solían hacer películas de temática social, es así como mencionaremos *Attack on a China Mission (James Williamson, 1900)*. Otras características de esta escuela es que utilizan el montaje como un elemento narrativo más, recurren a primeros planos e

---

<sup>74</sup> VIDAL, Nuria (2007) Op. Cit. P. 187.

incluso planos detalle y suelen grabar en escenarios naturales. Todos los avances de la escuela de Brighton dieron lugar a la creación de un nuevo género: “Gracias a esta movilidad pudieron inventar un género importantísimo: las películas de persecuciones que tanto juego iban a dar en el cine mudo americano”<sup>75</sup>

Todos estos avances de la escuela de Brighton fueron utilizados posteriormente por Edwin S. Porter, que era uno de los operadores de cámara de Edison, y que realizará en 1903 *La vida de un bombero americano* (*Life in an American Fireman*), en codirección con George S. Fleming. Ésta es la primera película en la que vemos un montaje alternado, como se hace actualmente. El mismo hecho es narrado desde dos puntos de vista, la habitación cercada por las llamas y la escalera donde se encuentran los bomberos. Fue algo muy desconcertante para el público que no concebía la idea de que el cuadro fuera algo divisible. La película tuvo tanto éxito que a raíz de su proyección surgieron en Norteamérica lo que hoy consideramos como cines. Y en esa misma fecha, Porter también realizará *Asalto y robo a un tren* (*The Great Train Robbery*), película en la que hay un plano medio en el que el bandido apunta hacia el público y dispara, algo que causó mucha conmoción. Este plano era tan diferente respecto a los otros que no se sabía dónde colocarlo en el montaje, por lo que se decidió que al final, con el objetivo de que además se despejase más rápidamente la sala del cine. Ambas películas muestran un aspecto que pasará a convertirse en ley dentro de la industria del cine: la repetición de las fórmulas de éxito. Además, tuvieron bastante aceptación por parte del público, así que sus planteamientos narrativos se repitieron en películas posteriores. Algunas recogían reportajes importantes, es el caso, por ejemplo de recreación de la coronación del zar Nicolás II que realizó M. Perrigot en 1896. Se trata de doce escenas de más o menos un minuto de duración que recogieron los momentos más importantes de la coronación. Pero los directores que no podían permitirse grabar reportajes tan importantes crearon las “escenas reconstruidas”, que gozaron de gran éxito entre el público. Citaremos, por ejemplo, *Tearing down the spanish flag*, (J. Stuart Blackton, 1898) fue rodada con unas maquetas en Nueva York el mismo día que se hicieron públicas las hostilidades entre España y EEUU. Se hicieron multitud de “escenas reconstruidas” sobre la guerra hispano-norteamericana. Méliès rodó varios de estos documentales, por ejemplo, *La coronación de Eduardo VII* (*Le couronnement du roi Édouard VII*, Georges Méliès, 1902), que se adelantó al acontecimiento reconstruyendo con mucho cuidado todos los detalles.

---

<sup>75</sup> VIDAL, *Ibíd.* P. 187.

### ***En España:***

En España el cine más primitivo lo encontramos en Fructuós Gelabert, que inventó una cámara y rodó sus propias películas. Además contribuyó a dar a conocer la industria en Cataluña. Su obra más conocida es *Riña en un café* de 1897. Las primeras sesiones de cine se realizaron en Madrid en mayo de 1896. No fue con un aparato Lumière sino con uno de Robert William Paul. Mencionamos al más importante de los pioneros españoles: Segundo de Chomón, considerado el padre de la animación y el precursor de múltiples trucos. La obra más conocida de Segundo de Chomón es *El Hotel Eléctrico (Hôtel électrique)*, estrenada en noviembre de 1908 en Francia. Una pareja de turistas llega a un hotel donde todo funciona de forma automática: las maletas van solas hacia el ascensor, el contenido de la maleta se coloca de manera ordenada, un peine recoge el cabello de Laura y un cepillo limpia las botas de Beltrán. Los turistas están bastante satisfechos ante esas comodidades, pero en la sala de máquinas, el operario está bajo los efectos del alcohol y comienza a accionar mandos de manera aleatoria, todos los muebles se mueven muy rápidamente sin ningún control y Beltrán y Laura acaban patas arriba. Las películas sobre hoteles encantados son un clásico entre los directores pioneros. *El hotel eléctrico* fue un proyecto que le encargó Pathé a Segundo de Chomón después de que Gaumont filmase *El hotel embrujado (Haunted Hotel)*, Stuart Blackton, 1907), siendo uno de los mayores éxitos. La productora no quiso desvelar los trucos ni la técnica realizada, Chomón la investigó a fondo hasta que descubrió que estaba rodada fotograma a fotograma. En su película utilizó toda clase de efectos, como dibujar chispas directamente sobre el fotograma. La película fue un éxito absoluto que, además, divulgó por el mundo la técnica realizada. También combinó maquetas e imágenes reales como podemos ver en películas como *Choque de trenes* (Segundo de Chomón, 1902).

En estas películas encontramos una serie de características comunes que podemos extrapolar a lo que llamaríamos el lenguaje del cine primitivo. Son, entre otras: una exagerada gestualidad de los actores, posiblemente por el origen teatral de los mismos. Los espectadores solían rechazar para la ficción lo que con tanta naturalidad aceptaban en los documentales. Si con la *Llegada de un tren a la estación* no sólo vemos una interpretación natural (no eran actores) y una escala de planos, desde uno general a un primer plano (el acercamiento del tren y la diferente

perspectiva de los viajeros en el andén), esto para la ficción era rechazado por completo. La llegada de un tren a la estación, que en el catálogo de los Lumière lleva el número 653, es un ejemplo muy claro de lo que será después gran parte del cine primitivo: el recoger un discurrir cotidiano. Siguiendo con las características añadiremos que predominan los encuadres frontales sin movimiento de la cámara, en estas películas, la cámara no tiene ningún papel creador, sino que se limita a ser el registro de las imágenes, algo que evoluciona un poco en la escuela de Brighton. También se considera que en 1896, unos meses después de que los hermanos Lumière presentasen en público el cinematógrafo, uno de los operadores de cámara de Lumière (Alexandre Promio) que debía recoger “escenas naturales” subió la cámara a una góndola, surgiendo así el primer *travelling* de la historia con la película *Panorama del Gran Canal visto desde una embarcación* (*Panorama du Grand Canal vu d'un bateau*)<sup>76</sup>. Así fue como los operadores de cámara empezaron a mostrar puntos de vista insólitos que sorprendían a los espectadores y que se utilizaban como punto de vista subjetivo. Ese mismo año, 1896, Dickson, uno de los técnicos de Edison realizó la primera panorámica de la historia. No se utilizaba una escala de planos. Sucediendo toda la acción en un plano general, de modo que la cámara adopta el punto de vista de un espectador que está sentado en un teatro desde una posición privilegiada. A todos los personajes les vemos desde los pies a la cabeza, dejando cierto aire por arriba. Apenas hay montaje, aunque ya empieza a despuntar con los rudimentos más básicos, empalmando distintos trozos de película, esto permitió alargar la duración del film; primero se empalmaban cuadros de manera heterogénea, y más adelante con temáticas parecidas. Gracias a este primitivo montaje a partir de 1899 los argumentos fueron poco a poco haciéndose más complejos.

El nacimiento del cine se dio en una época convulsa, llena de transformaciones, era el fin de un siglo y el comienzo de otro. La revolución industrial trajo consigo grandes cambios sociales, pero también los avances tecnológicos cada día evolucionaban para facilitar la vida del hombre. Nos referimos por ejemplo al automóvil, el gas, la electricidad o el vapor.

La primera noticia que tenemos de cine de vampiros propiamente dicho obedece al pionero George Méliès, nos estamos refiriendo al cortometraje *Le Manoir du Diable* (en Europa conserva el nombre inglés: *The Devil's Castle*, 1896), realizada un año antes de la publicación de la novela *Drácula*, de Bram Stoker. Este corto lo mencionaremos

---

<sup>76</sup> MARIMON, Joan, (2014) *El montaje cinematográfico, del guion a la pantalla*. Barcelona: Comunicació Activa, publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.



únicamente porque cuando el diablo llega a su castillo lo hace bajo la forma de un murciélago, por lo cual deducimos que utiliza esa forma para desplazarse, durante un momento del corto vemos como el diablo se trasforma a placer en un esqueleto y demás monstruos, llegando el momento en el que vuelve a transformarse en murciélago. El diablo retrocede ante la imagen del crucifijo, lo cual sembró las bases de los símbolos de vampiros que utilizarán las posteriores grabaciones: la cruz como el único símbolo que hace retroceder al mal (en este caso al demonio), el murciélago asociado al mal y la capacidad de transformarse en determinados animales del diablo. El hecho de que este corto se realizase un año antes de la publicación de la novela de Stoker nos apunta a que el gusto en esta época por el terror, lo desconocido y el miedo a lo sobrenatural era algo, posiblemente muy presente.

Si mencionamos algunas de las películas fantásticas, paralelas temporalmente a las de vampiros, tenemos que mencionar *Frankenstein* (Íb) dirigida J. Searle Dawley, un antiguo asistente de Edwin Porter, estrenada el 18 de marzo de 1910. Naturalmente, basada en la novela homónima de Mary W. Shelley. Aunque no es la primera adaptación ya que en 1902 la productora Biograph ya la había adaptado. El argumento es más o menos el mismo, y a pesar de su brevedad (menos de 13 minutos) logra captar la esencia literaria. Antes de comenzar la película un rótulo nos advierte: “Una adaptación libre de la famosa historia de la señora Shelleys para una producción Edison”<sup>77</sup>. Comienza narrando como Frankenstein se marcha a la universidad donde consigue descubrir el misterio de la vida, y así es como comienza su experimento: dar vida al hombre perfecto. De nuevo un rótulo nos avisa: “En lugar del ser humano perfecto la mente malvada de Frankenstein crea un monstruo”<sup>78</sup>. De un caldero en el que el doctor ha echado sus pócimas aparece un esqueleto que poco a poco va tomando una forma espantosa que aterroriza a Frankenstein. Vuelve a su casa manteniendo en secreto su creación pero el monstruo está celoso de su amada. Cuando la criatura se ve a sí mismo en un espejo le recrimina a su creador a pesar de que al mismo tiempo ve en el doctor su única fuente de protección. En la noche de bodas el monstruo se cuelga en la casa lo cual escandaliza a la esposa del doctor pero se marcha y vemos el rótulo “La creación de una mente malvada es vencida por el amor y desaparece”<sup>79</sup> y así es como el monstruo se mira en un espejo donde queda atrapado y se desvanece. Algunas de las

---

<sup>77</sup> Traducción libre de: “A liberal adaptation from Mrs Shelleys famous story for Edison production” *Frankenstein* (J. Searle Dawley, 1910).

<sup>78</sup> Traducción libre de: “Instead of a perfect human being the evil in Frankenstein’s mind creates a monster”. *Frankenstein* (J. Searle Dawley, 1910).

<sup>79</sup> Traducción libre de: “The creation of a evil mind is overcome by love and disappears”. *Frankenstein* (J. Searle Dawley, 1910).

escenas fueron tintadas a mano contribuyendo a incrementar el dramatismo. Debemos mencionar la impresionante caracterización del monstruo (interpretado por Charles Ogle) que a diferencia de las adaptaciones posteriores goza de melena. La gran diferencia con respecto a la novela es que nos presenta a la criatura como una consecuencia de la ambición del doctor, que al intentar igualar a Dios ha sido castigado; pero que será redimido por el amor hacia su prometida que hará desaparecer al monstruo, impotente ante la imposibilidad de cambiar su destino. Como hemos visto se centra principalmente en el componente psicológico de la novela. Mencionamos esta película por la importancia que tiene como adaptación paralela a la que podría ser la adaptación del *Drácula* de Bram Stoker.

En 1921 hubo una temprana adaptación de la novela de Stoker, llevada a cabo por Károly Lajthay en Hungría en 1921 bajo el título, *Drákula*, de la cual no queda más que recortes y actualmente se encuentra desaparecida<sup>80</sup>.

---

80 Según PEÑA, Sevilla Jesús de la. (2000) *Una aproximación iconográfica al cine de vampiros*. Imafrontera nº15. Pg237-254.

### 3.1.2. *Los vampiros*. Louis Feuillade, 1915.

#### 3.1.2.1. Introducción

Hablaremos ahora de una película curiosa respecto a su nombre: *Los vampiros*. Se trata de una película francesa de 504 minutos de duración, repartidos en 10 episodios, que gozó de un enorme éxito entre el público. Dirigida por Louis Feuillade, con un guión del propio director y George Meier, fotografiada por Guérin Manichoux, producida y distribuida por Film Gaumont. Se estrenó el 13 de noviembre de 1915 y fue proyectada a intervalos regulares hasta 1916. Gracias a esta película asistiremos a un retrato del París de la época, en el que veremos cómo la ciudad es asolada por un terror invisible contra el que ni la policía puede luchar. El héroe que se enfrentará a la banda criminal será Phillipe Guérande, interpretado por Édouard Mathé, siempre acompañado por su amigo Oscar Mazamette (Marcel Lévesque); en el lado del mal veremos a Musidora que interpreta Irma Vep; y el Gran Vampiro (Jean Ayme); entre otros muchos. La película tiene una historia general y a su vez, cada capítulo tiene su propia trama, todos ellos relacionados entre sí y en los que veremos a un reportero (Phillipe) enfrentarse a una serie de criminales que se hacen llamar Los Vampiros y que no dudan en usar todo tipo de métodos para lograr sus fines.

Rodada en plena Guerra Mundial, el director tuvo muchos problemas de producción y se vio obligado a cambiar el guión para ajustarse a las nuevas necesidades. Por otro lado, la película no fue del todo bien aceptada en su momento por las autoridades (al contrario que por el público) que consideraron que el film relegaba a las fuerzas de orden público como incapaces.

### 3.1.2.2. La productora: Gaumont

La productora de la película, Gaumont, comenzó fabricando y vendiendo aparatos cinematográficos, pero a partir de 1905 comenzó a producir films convirtiéndose en la productora rival de la más grande en París hasta la fecha: Pathé. Feuillade comenzó a trabajar para Gaumont en 1907, como director artístico pero no será hasta que Pathé obtuvo un enorme éxito con *Les mystères de New York* (Louis Gasnier, George B. Seitz 1914) cuando le encargue a Feuillade la realización de esta película. Alejandro Totaro explica cuál es la diferencia básica entre las dos productoras: “Al contrario de Pathé, las producciones de Gaumont eran seriales cinematográficos, es decir, filmes de menor duración que se exhibían semana a semana por alrededor de dos meses”<sup>81</sup>. Pero debido a la competencia entre ambas productoras, Gaumont decidió ampliar su visión de negocios, así Leon Gaumont juntó un cine americano con una visión francesa. Confío en Feuillade, que como de costumbre, realizó su trabajo de una manera eficiente y “Mientras que Pathé seguía prometiendo con términos misteriosos y vagos las hazañas de *Main-qui-étreint* ellos tuvieron la satisfacción de presentar el 13 de noviembre de 1915 en el Gaumont Palace, el primer y segundo episodio de *Vampires*, filmados un par de semanas antes”<sup>82</sup>.

Estos seriales cinematográficos son lo más parecido a lo que actualmente conocemos como series televisivas. Mantenían el interés del espectador durante los episodios. Y Feuillade será el encargado de realizar varias de estas series. Una de las más famosas fue *Fantômas*, (desde 1913 a 1914), la cual le supuso bastante éxito a la productora. A partir de entonces, usará todo lo aprendido para volcarlo en su nueva serie. Uno de estos avances serán los tintes: a lo largo de la serie, los exteriores nocturnos serán teñidos de azul oscuro, los del día de verde y los interiores de amarillo. Los diálogos aparecerán con letras blancas sobre fondo negro, las cartas y telegramas en cambio serán letras negras sobre fondo amarillo. Abundan los planos fijos y largos, por ello será recurrente e interesante la utilización de la profundidad de campo en

---

81 TOTARO, Alejandro. (2010) *De Gaumont al CW; Cien años de Terror Vampírico*. Ensayos sobre la imagen, edición VII. Estéticas Cinematográficas. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Documento en línea: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/275\\_libro.pdf#page=11](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/275_libro.pdf#page=11) P. 11.

82 Traducción libre de: “Alors que Pathé en était encore à promettre en termes mystérieux et vagues les exploits de <<La Main qui étreint>>, il s’offrit la satisfaction de présenter le 13 novembre 1915 au Gaumont Palace les 1er et 2e épisodes des Vampires tournés quelques semaines plus tôt.” LACASSIN, Francis (1964) *Sight and Sound, Journal United Kingdom*, Volumen 34, Número 1. P. 65.

algunas escenas. Sin embargo, también encontramos planos muy cortos de enorme intensidad dramática, como pueden ser los ojos de Moreno, para mostrar su poder hipnótico. Algunos planos son muy novedosos para la época, como en el que Moreno y Los Vampiros comparten un armario de doble fondo, lo descubrimos gracias a un *travelling* que “atraviesa” las paredes. También aparecen algunos planos subjetivos, por ejemplo cuando Phillipe resuelve el crucigrama o cuando Moreno hipnotiza a la criada.

### 3.1.2.3. El director

El director, Louis Jean Feuillade nació en Lunel, Hérault, en febrero de 1873. Fue el quinto hijo de Marie Avesque y Barthélemy Feuillade. Toda su familia se dedicaba al vino y cuando sólo contaba con doce años le enviaron a un colegio en Carcassonne, donde iban los hijos de las familias más devotas. Francis Lacassin explica las posibles repercusiones de esta educación tan conservadora : “Las enseñanzas de los sacerdotes Carcassonne inculcaron en Feuillade un conformismo tan profundo que sus efectos pueden ser vistos cuarenta años más tarde, no solo en los melodramas, sino también en una película tan impregnada de azufre y anarquía como *Les vampires*”<sup>83</sup>. Ciertamente, la descripción de la película como “impregnada de azufre y anarquía” nos parece muy acertada ya que tanto los criminales como nuestros héroes intentan actuar de una manera ordenada dentro de un caos absoluto. Los vampiros sembrarán la anarquía a su paso, pero, todo visto desde cierta mirada conservadora, mostrándonos siempre los valores tradicionales como aquéllos que deben triunfar.

En su tiempo libre, Feuillade escribía poemas. En 1925, tras la muerte de sus padres se mudó a París junto a su esposa. Allí comenzó poco a poco a ganar fama en el mundo del cine mientras trabajaba como periodista en el periódico “Revue Mondiale”. Nuria Vidal explica cómo entró en el mundo del cine: “Amante de los toros, fundó el Toro-Club Parisien, donde conoció a André Heuzé, que le impulsó a entrar en el mundo del cine.”<sup>84</sup> Ferdinand Zecca le entrevistó para trabajar en su productora Pathé, no fue contratado, pero sí lo hizo, poco tiempo después, Gaumont. Así. comenzó trabajando como guionista y asistente para la primera directora de cine: Alice Guy, a quien precisamente se la presentó André Heuzé. Cuando Alice se fue de París, Feuillade comenzó a trabajar duro hasta que en 1906 estrenó su primera película firmada: *La porteuse de pain*. No mencionaremos todas las obras de Feuillade por ser más de 600, que abarcaban todos los géneros: cómico, dramas históricos, melodramas, aventuras, films religiosos. Pero será más conocido por sus series, en las que también aborda

---

83 Traducción libre de: “The teaching of these Carcassonne priest instilled in Feuillade a conformism so deep that its effects can be seen forty years later, not only in the melodramas but in a film as redolent of sulphur and anarchy as *Les Vampires*” LACASSIN, Francis (1964) Op. Cit. P. 42.

84 VIDAL, Nuria (2007) Op. Cit. P. 28.

temas muy diversos. Alcanzando fama especialmente las que tratan sobre criminales como *Fantômas* (1913, 1914), *Los Vampiros* (*Les Vampires*, 1915) *Judex* (Íb. 1916) o *Barrabás* (*Barrabas*, 1919). En varias de estas series, el protagonista absoluto es el mal y estos criminales no tienen ningún escrúpulo en vestirse de religiosos para seguir cometiendo sus crímenes. Esto parece claramente una crítica a la sociedad pero Lacassin apunta otra opción: “Los terribles Fantômas, los abominables Vampiros y todos los otros pícaros siniestros que se disfrazan de obispos y monjas para robar y matar, son en el subconsciente del hombre crecido la venganza por la servidumbre y docilidad precisa del niño animoso por los santos padres en Carcassonne”<sup>85</sup>. Y ciertamente, de manera subconsciente o no, hay mucho de Feuillade en sus obras, pues no debemos olvidar que, por ejemplo, el protagonista de *Les Vampires* es un reportero, precisamente como él, que comenzó trabajando en un periódico.

Al estallar la Primera Guerra Mundial, Feuillade fue movilizado en 1915, pero se verá obligado a abandonar el campo de batalla por razones médicas y se dedicará plenamente a *Les Vampires* y a filmar pequeñas farsas y películas históricas. Muchos coinciden que su obra maestra fue *Les Vampires*: “Se trata probablemente del éxito más rotundo del realizador, quizá debido a la elección de actores de gran calidad, y al suspense que predomina en cada uno de los capítulos”<sup>86</sup>. Murió en febrero de 1924, en Niza, justo cuando había terminado el serial *El estigma, o La hija del forzado* (*Le Stigmate*, 1924). Según afirma Nuria Vidal: “Indiferente a las modas vanguardistas y a las imposiciones comerciales, Feuillade mantuvo su integridad creadora hasta el momento de su muerte (1924), cuando tan sólo tenía 52 años”<sup>87</sup>.

---

85 Traducción libre de: “The terrible Fantômas, the abominable Vampires, and all the other sinister rogues who disguise themselves as bishops and nuns in order to rob and kill, are grow man’s subconscious revenge for the servility and docility exacter from highspirited boy by the holy fathers at Carcassonne” LACASSIN, Francis (1964). Op. Cit. P. 42.

86 ITUARTE Leire; LETARMENDI Jon (2002) *Los inicios del cine desde los espectáculos precinematográficos hasta 1917*. Barcelona: Ediciones del Serbal. P. 227.

8787 VIDAL, Nuria (2007) Op. Cit. P. 28.

#### 3.1.2.4. Musidora

Musidora, la actriz que da vida a Irma Vep, fue considerada una musa para artistas surrealistas como André Bretón. El auténtico nombre de Musidora era Jeanne Roques, nacida en París, en 1889. Su padre era músico y su madre la fundadora y directora de una de las primeras revistas feministas de París. En ese ambiente es lógico que desde joven le interesase el mundo del arte. Debutó como actriz en un vodevil de Keroul y Barrel titulado *La noche de bodas*. Actuó en algunas obras y los fundadores del dadaísmo se fijaron en ella. Cuenta Emilio Sainz del Soto en la revista Triunfo:

“El 21 de julio de 1917, un joven estudiante de Medicina lanza un ramo de rosas rojas sobre el escenario del pequeño teatro Bobino de París. La autora e intérprete de la obra –el título es profético <Le Maillot Noir>- recoge las flores convencida de no merecer tan espectacular gesto. Al día siguiente recibe unas líneas del desconocido admirador. Contenido de las líneas: <Lamento que el ignorante público francés no sea sensible a la presencia de una auténtica vampira sobre un escenario>. Firma André Bretón. Así nace uno de los mitos femeninos más obsesivos del Surrealismo: el de Musidora, la mujer de las mallas negras”<sup>88</sup>.

Luis Dellue publicó un artículo escrito por Louis Aragon en el que otorga a Musidora la categoría de décima musa. En 1919 participaron en esta primera celebración, realizada en la Maison de l'Oeuvre, los dadaístas André Bretón, Francisco Picabia o Tristan Tzara entre otros. Musidora también participó interpretando *La última creación Dadá*. Otra de sus facetas es la de directora de cine: en 1919 ya había dirigido cinco películas: *Minnie l'ingénue libertine* (1916), *La Vagavonde* (1917) *La flamme Cachee* (1918), *Le maillot nuit* (1917), *Vicenta* (1919) y una coproducción franco-española rodada en País Vasco: *Pour Don Carlos* o *La capitana alegría*. (1920) Se fue a España, país por el que sentía predilección y aquí dirigió (junto con Jaime De Lasuen y José Sobrado de Onega) e interpretó *Sol y sombra* (1922), *La tierra de los toros* (1924). Cuando regrese a París, en 1925, cinco años después el dadaísmo ha

---

<sup>88</sup> SANZ DE SOTO, Emilio. *Musidora en el dadá, en el surrealismo... y en España*. Revista Triunfo. Número 561. Año XXVIII, publicado 30-06-1973. P. 25.



dejado paso al surrealismo, donde seguirá siendo la musa. Se sentirá encantada con las ideas de esta nueva vanguardia: “A Musidora aquel hervidero de ideas habría de marcarla de por vida. Le significó el auto convencimiento de que todos sus actos –<sus corazonadas> a decir de ella- obedecían a un incontrolable deseo liberatorio, que sus <caprichos> no eran tales, sino una necesidad de remar contra corrientes y, por lo tanto, contrarias al instinto”<sup>89</sup>. Recordemos que el surrealismo aboga por el triunfo del subconsciente: los pensamientos racionales deben ser invalidados por el flujo creativo de la mente. Tanto las leyes de la naturaleza como el raciocinio serán desoídos en pro de los impulsos espontáneos de la imaginación. Sin embargo, después encontraremos un parón en su carrera como actriz: “Su éxito como actriz va disminuyendo y el prestigio que goza en sus comienzos decae con la llegada del cine sonoro”<sup>90</sup>. Aunque reapareció como directora en 1950 en la película *La magique image*, la cual está realizada con antiguo metraje inédito y dedicada a Louis Feuillade. Por otro lado, aparcó su carrera como actriz pero, en cambio, escribirá obras de teatro, canciones y novelas, entre ellas *Paroxymes*, donde cuenta la experiencia amorosa vivida en España con su amante el ganadero y rejoneador Antonio Cañero. Y un libro de recuerdos *La vie d'une vamp*. Poco a poco, su nombre fue quedando en el olvido sepultado por la Segunda Guerra Mundial. Acabó trabajando en la cinemateca francesa donde según Emilio Sanz de Soto: “(...) dedicaría sus últimas fuerzas y en él desarrolló una labor decisiva para los historiadores del cine”<sup>91</sup>. Murió en París en diciembre de 1957.

---

89 SANZ DE SOTO, Emilio (1973) Op. Cit. P. 25.

90 VVAA (2002) *Interpretes europeos del cine mudo*. Santa Cruz de Tenerife: Conserjería de Educación Cultura y deporte. P. 137.

91 SANZ DE SOTO, Emilio (1973) Op. Cit. P. 25.

### 3.1.2.5. Recursos expresivos y narrativos del film

#### a. Rodaje

La mayor parte de los estudios estaban destruidos debido a la guerra, es por ello que se decide rodar gran parte del film en exteriores, esto comenzó como inconveniente pero fue y es uno de los grandes puntos a favor del film. Los callejones empedrados de París se convierten en un testimonio valioso de la época y al mismo tiempo encajan perfectamente con la trama de la película creando una atmósfera de misterio. Y es que la película también podría funcionar como documental: “El realismo de Feuillade en *Les Vampires*, no sólo destaca por su fidelidad documental o por una cierta resonancia poética se basa en la probabilidad que nunca está sacrificada por el efecto dramático gratuito”<sup>92</sup>.

Otro de los puntos fuertes de la película es la gran cantidad de personajes que aparecen y el gran número de acciones que realizan. Esto se debe a que muchos actores eran llamados al frente durante la filmación. En palabras de Luis Enrique Ruiz: “De esto deriva otro gran acierto ya que al irse improvisando según las circunstancias, resulta imposible predecir el desenlace”<sup>93</sup>. Además esta improvisación de los actores dota a la película de un grado más de naturalidad y credibilidad. Es por ello posiblemente que Irma Vep se convierta en una de las protagonistas, era una apuesta segura ya que al ser mujer estaba a salvo de que la llamasen al frente. Otro aspecto que debemos destacar es que durante toda la película está presente la figura del padre ausente: Mazamette es padre de tres niños pequeños, se nos informa desde el comienzo del primer capítulo que no están con él. Phillipe no tiene padre, siendo su madre viuda. Irma parece estar buscando una figura paternal en sus amantes según apunta Ezra:

---

<sup>92</sup> Traducción libre de: “Le réalisme de Feuillade dans *Les Vampires* n'est pas seulement remarquable par sa fidélité documentaire ou une certaine résonance poétique, il s'appuie sur une vraisemblance qui n'est jamais sacrifiée à l'effet spectaculaire et gratuit” LACASSIN, Francis (1964) Op. Cit. P. 68.

<sup>93</sup> RUIZ, Luis Enrique (2000) Op. Cit. P. 360.

“Finalmente, Irma Vep, una huérfana, parece estar buscando una figura paterna es sus relaciones con los sucesores del Gran Vampiro, líderes de la banda que se enamoran de ella invariablemente”<sup>94</sup>. Es muy probable que este tema sea tan recurrente a lo largo del serial debido a la guerra ya que la mayoría de los hombres franceses estaban siendo movilizados al frente.

## b. Sinopsis

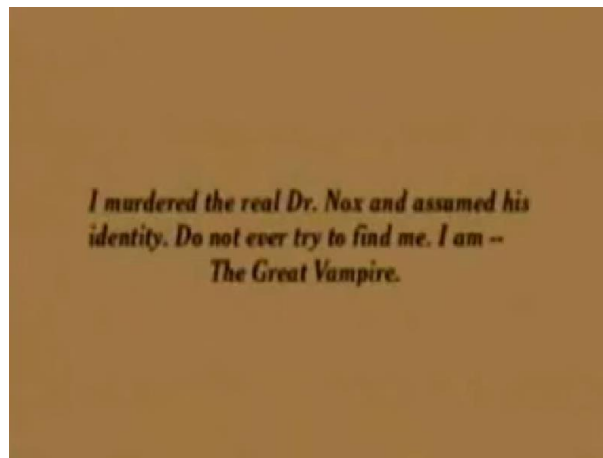
El primero de los diez episodios de la película se llama *La cabeza cortada*, trata cómo Phillipe Guerande, un reportero de *The París Chronicle*, se va al palacio del Dr. Nox a investigar el asesinato de un inspector, cuya cabeza continúa desaparecida. Dicho crimen ha sido cometido por un grupo que se hace llamar “Los vampiros”. Junto a ellos, también se aloja una señora millonaria llamada la señora Simpson. El Dr. Nox trata de ayudar al joven reportero precaviéndole: “Mi amigo, no sé nada de vampiros, excepto que todo el mundo los teme”<sup>95</sup>. A la mañana siguiente alguien ha robado a la señora Simpson todas sus joyas. La cajetilla de cigarros de la señora aparece en el bolsillo de nuestro reportero. Alguien intenta hacerle pasar por el ladrón, de manera que se va a contar lo sucedido al magistrado tan deprisa, que piensan que ha huido con las joyas. Nox se presenta también en la casa del magistrado, así que le dejan esperando en una sala junto con Ms. Simpson. Mientras, va con el reportero a revisar la casa del doctor donde encuentran una caja con la cabeza del inspector. Cuando vuelven a buscar a Nox

---

<sup>94</sup> Traducción libre de “Finally, Irma Vep, a foundling, appears to be seeking a father figure in her liaisons with the succession of Grand Vampires, gang leaders with she is invariably falls in love” EZRA, Elizabeth (2006) *The case of the phantom fetish: Louis Feuillade’s Les Vampires*. Oxford University Press [En línea: [www.screen.oxfordjournals.org](http://www.screen.oxfordjournals.org)] P. 5 y 6.

<sup>95</sup> Traducción libre de: “My friend, I know nothing about the vampires except that everyone is afraid of them” Feuillade Louis. *Les Vampires, The severed head*, 1915. Gaumont. Co.

se encuentran a la señora muerta y una nota: “Yo asesiné al verdadero Dr. Nox y asumí su identidad. Ni siquiera intenten encontrarme. Yo soy –El gran vampiro”<sup>96</sup>.



**Ilustración 1.** *Les Vampires*. Louis Feuillade, 1915. La nota del Gran Vampiro tras el crimen

En el siguiente capítulo, *El anillo que mata*, la bailarina María Koutiloff es asesinada mediante un anillo envenenado justo antes de su actuación en “Los vampiros” donde saldrá vestida de murciélago gigantesco. Philipe, corre en busca de los asesinos pero es secuestrado y condenado a muerte por la banda de los vampiros, que estaban detrás del asesinato. Mazamette, que en la primera parte fue ayudado por Philipe, es esta vez quien le salva: “Así que ya ve, M. Guerande, dije “vivo o muerto” y mantendré mi palabra”<sup>97</sup>. En la huida logran desenmascarar al gran inquisidor de la banda de los vampiros, Henri Delege, el jefe de la corte suprema de justicia.

---

<sup>96</sup> Traducción libre de: “I murdered the real Dr. Nox and assumed his identity. Do not even try to find me. I am –The great Vampire”. Íbid.

<sup>97</sup> Traducción libre de: “So you see, M. Guerande, I said “dead or alive” and I will keep my word” Íbid.



**Ilustración 2.** *Les Vampires*. Louis Feuillade, 1915. La prometida del protagonista interpreta a un vampiro sobre el escenario momentos antes de ser asesinada

El tercero, *El criptograma rojo* comienza, como si de una serie actual se tratase, resumiendo lo que habíamos visto en la parte anterior: “El periodista Phillipe Guerande, persiguiendo a los asesinos de la bailarina María Koutiloff, es capturado por los Vampiros, pero liberado por Mazamette, un miembro arrepentido de la siniestra banda”<sup>98</sup>. Acto seguido, vemos a Phillipe en su casa intentando descifrar un libro rojo que, según nos aclara la película, fue encontrado en el cuerpo del Gran Inquisidor, en el capítulo anterior. El libro comienza con una advertencia: “Los crímenes de los Vampiros están consignados a estas páginas. Aquellos que traten de conocer estos terribles secretos serán maldecidos. ¡Temed!”<sup>99</sup>. El jefe del periódico acude a su casa para descubrir los motivos de la ausencia del periodista en su puesto de trabajo, pero Phillipe se hace pasar por enfermo y pide que publiquen una nota en la que se indica que ha suspendido las investigaciones. En realidad, el periodista sabe que está siendo vigilado por los Vampiros, que hacen turnos frente a su casa, pero logra escaquearse para ir al club The Howling Cat donde actúa Irma Vep (un criptograma que oculta su verdadera identidad: Vampire).

---

98 Traducción libre de: “Journalist Phillipe Guerande, pursuing the killers of ballerina María Koutiloff, is captured by the Vampires but set free by Mazamette, a repentant member of the sinister gang” Feuillade Louis. *Les Vampires. The red codebook*. 1915. The Garamount Co.

99 Traducción libre de: “The crimes of the Vampires are consigned to these pages. Those who attempt to learn these terrible secrets will be cursed. Beware!” *Íbid.*



**Ilustración 3.** *Les Vampires*. Louis Feuillade, 1915. Phillipe Guerandé contempla el cartel que anuncia la actuación de Irma Vep.

El cartel nos mostrará un dibujo de Irma Vep con los ojos enormes mirando a su derecha, algo que hará en varias ocasiones durante el espectáculo. *The Howling Cat* es, en realidad, una tapadera para el verdadero espectáculo de Vampiros que no se hace para todos los públicos sino sólo para los criminales. Se realiza en el mismo local pero en la planta de abajo.



**Ilustración 4.** *Les Vampires*. Louis Feuillade, 1915. La primera vez que veamos a Irma Vep es actuando sobre un escenario. Algo que tenía en común con la prometida del protagonista.

Allí, bailan de forma apasionada y el Count de Noirmoutier (quien se hizo pasar por el doctor Nox) le enseña a Irma el recorte del periódico, indicándole que si Phillipe está en casa, es allí donde estará el criptograma rojo. Phillipe regresa a su domicilio tras el espectáculo, entrando por la chimenea. Cuando ya está dentro llega una carta de

alguien que sabe que está vigilando la casa, es Mazamette quien se presenta como amigo y le da un bolígrafo cuya tinta es un veneno que puede matar en segundos. Poco después la criada de la familia tiene que irse porque su padre está en su lecho de muerte. La nueva criada llega con unas referencias excelentes pero se queda en shock cuando ve una fotografía de Marta Koutiloff (vestida de vampiro) en el escritorio de Phillipe. Es, entonces, cuando el periodista reconoce a Irma Vep en la nueva criada. A la madre de Phillipe le llega un telegrama de su hermano en el que le cuenta que ha tenido un accidente de coche y desea que vaya a verlo. La madre va a la casa cayendo en la trampa tendida por los vampiros para secuestrarla. Mientras tanto, Irma dejará entrar a otro hombre en la casa para buscar el criptograma, pero Phillipe les descubre y les dispara. Acude a llamar a la policía, pero cuando regresa los cuerpos han desaparecido ya que sus balas habían sido sustituidas por unas de fogueo. Mientras la madre de Phillipe es secuestrada y obligada a firmar una carta que diga que si no le dan el criptograma la matarán, pero ella pincha con el bolígrafo a su secuestrador, que muere en pocos segundos. La madre huye regresando a salvo con su hijo, pero el gran jefe de los Vampiros, al descubrir el bolígrafo, ya sabe que hay un traidor entre ellos.

El cuarto, *El Espectro*, comienza con un personaje importante dentro de la trama de los Vampiros: Juan José Moreno, que se anuncia a sí mismo como “Bussines man”, visita la oficina de un tal señor Treps. Allí le pide que le busque un apartamento con caja fuerte y éste se lo consigue en un barrio muy elegante de París. Treps es, en realidad, uno de los Vampiros, que junto con Irma Vep acecharán la caja fuerte del señor Moreno a través del piso contiguo. Al abrir la caja fuerte mediante un butrón desde el piso vecino, Treps e Irma descubren un bolso de Moreno que contiene vestuario de ladrón y lo dejan tal cual. En la siguiente escena, vemos a M. Renoux-Deval, propietario de un banco, dictándole correspondencia a su secretaria, la señorita Juliette. M. Renoux debe coger un tren, pero antes está esperando la llegada del señor Metadier. Impaciente, decide dejarle una carta: “Como me veo obligado a estar lejos, yo autorizo a Mr. Metadier a traer 30000 francos a nuestra sucursal en Rouen que se recogerá en el cajero el lunes por la mañana a las 10:00. Es en caso de que Mr. Metadier sea incapaz de hacer la entrega por el tren de las 10:30 Miss Juliette cogerá el dinero en su lugar”<sup>100</sup>. Mr. Metadier aparece durante el fin de semana e invita a Miss Juliette al

---

100 Traducción libre de: “As I’m obligated to be away I authorize Mr. Metadier to bring 300000 francs to our branch in Rouen which he shall pick up from the cashier Monday morning at 10:00. In case Mr. Metadier is unable to make the delivery y the 10:30 train, Miss Juliette will take the money in his place”. Feuillade Louis. *Les Vampires. The Spectre*. 1915, Gaumont Co.

cine, ella declina la invitación. Éste sí acude solo y en el regreso a su casa en el tren, Juliette (que en realidad es Irma Vep disfrazada) junto a otros hombres, pertenecientes a los Vampiros le matan y tiran su cadáver a las vías. Es curioso cómo un rótulo nos indica que es apuñalado con el alfiler de un sombrero. El lunes por la mañana, a las 10:00, la secretaria se encarga de avisar sobre la ausencia de Metadier, está a punto de quedarse el sobre con el dinero cuando Metadier aparece para total desconcierto de Irma Vep, y lo toma por un espectro. El hombre desaparece con el dinero, y tres días después se presenta su esposa en la oficina del banco indicando que nadie ha visto a su marido desde que aquel día. Es entonces, cuando entra en acción nuestro protagonista: Phillipe, que va al banco y reconoce a Irma Vep. Acude de incógnito al piso contiguo al de Moreno (la guarida de los malvados) y se esconde debajo de la cama momentos antes de que aparezcan Irma con Mr Treps. Estos abren la caja fuerte del señor Moreno, mediante el butrón de la pared, y se encuentran el cadáver de Mr. Metadier y el dinero.



**Ilustración 5.** *Les Vampires*. Louis Feuillade, 1915. Irma Vep y Mr. Treps encuentran el cadáver de Mr. Metadier mientras Phillipe observa la acción detrás de la cama.

Phillipe intenta detenerles con su pistola, pero los vampiros logran reducirle y huyen con el dinero. El periodista llama a la policía momentos antes de que el señor Moreno abra la caja fuerte desde el otro lado del piso para encontrarse la falsa pared abierta. Entra con una pistola hacia el otro lado, pero esta vez Phillipe le reduce. Mientras esperan a la policía, Moreno le explica que no mató a Metadier, sino que caminando por las vías del tren se encontró su cadáver y se hizo pasar por él para cobrar el dinero. Cuando llega la policía, Phillipe les explica: “En pocas palabras,



Phillipe informó al oficial de todo lo ocurrido”<sup>101</sup>. El capítulo acaba con toda una declaración de intenciones por parte de Mazzzamete que le dice a Phillipe: “No se preocupe M. Guerande. No les quitaré ojo. Vamos a conseguir a esos Vampiros!”<sup>102</sup>

El quinto, *La evasión del muerto* comienza también con un resumen de lo acontecido anteriormente: “Irma Vep, el Gran Vampiro y sus cómplices habían podido escapar y llevarse el botín con ellos, Guerande y Mazamette pudieron, sin embargo llevar a Juan José Moreno a la policía, el criminal cobarde cuya banda rivalizaba con los Vampiros.”<sup>103</sup> Lo primero que veremos tras esta introducción, será el despacho de Hamel, el magistrado que se encarga del caso de los Vampiros, con Phillipe y Mazamette saludándole cordialmente. Traen a Moreno y éste les dice que nunca le cogerán vivo, se toma una pastilla, y cae al suelo muerto. Diagnostican que ha tomado cianuro y le dejan en una celda vigilada porque es demasiado tarde para llevarlo a la morgue. En la celda lo cubren con una sábana pero en mitad de la noche se levanta. Espera a que llegue uno de los guardas y cuando está dentro se abalanza sobre él, le asfixia, se pone su uniforme y huye.



**Ilustración 6.** *Les Vampires*. Louis Feuillade, 1915. Juan José Moreno vuelve de entre los muertos para asesinar al guarda de la prisión y conseguir huir.

---

<sup>101</sup> Traducción libre de: “In a few words, Phillipe informed the officer of the whole affair”.

<sup>102</sup> Traducción libre de “Don’t worry M. Guerande, I’ll keep my eye on them. We will get those Vampires!” Íbid.

<sup>103</sup> Traducción libre de: “Irma Vep, the Grand Vampire and their accomplices had been able to escape and take their loot with them, Guerande and Mazamette had nonetheless to police to Juan José Moreno, the dastardly criminal whose gang rivaled the Vampires”. Louis Feuillade. *Les Vampires. Dead ‘man’s scape*. 1915. The Garamount Co.

Mazamette que padece de insomnio ve pasar a Moreno y meterse en un garaje. A la mañana siguiente, Phillipe visita el cadáver y se da cuenta de que es en realidad el del policía que ha sido asesinado. Mazamette investiga el garaje por su cuenta, mientras Phillipe trabaja de noche para el periódico relatando lo ocurrido con el cadáver que se despertó en mitad de la noche: “¿Podríamos imaginar una escena más horrible que aquella en la que un bandido despierta de un sueño letárgico y arremete contra la garganta de un desafortunado vigilante nocturno?”<sup>104</sup> Alguien llama a su ventana, cuando se dispone a asomarse le agarran con un gancho y le tiran hacia la calle, le meten en un baúl y de esa manera, Phillipe se convierte en un prisionero de los Vampiros.

En un momento de descuido de los secuestradores, el baúl se cae por unas escaleras. Los Vampiros salen huyendo al ver que dos hombres aparecen para recoger el cofre. Estos caballeros auxilian a Phillipe y le explican lo sucedido, buscando una pista encuentran un escrito en el baúl que dice: “PUGENC 13 Costumer”. Al día siguiente se presentan en tal dirección a ver al sastre, pero Moreno, que tenía un plan malvado, se les ha adelantado comprando unos trajes de policía a este mismo costurero que elabora vestuarios para obras de teatro. Moreno y su grupo logran llevarse secuestrado a Phillipe. Mientras, por su lado, Mazamette consigue infiltrarse en el garaje. Allí es precisamente donde llevan a Phillipe amordazado y se preparan para matarle: “Una bala sería una muerte demasiado amable para usted, Phillipe Guerande. Será ahorcado”<sup>105</sup>. Moreno se lo piensa un poco mejor y le ofrece un trato: a cambio de que le de los medios para vengarse de los Vampiros estará a salvo. Phillipe acepta y le da el nombre del Gran Vampiro: Barón de Mortesalgues. Moreno le deja atado pero le perdona la vida, avisándole de que si le ha mentido, le ahorcará. Mazamette sale de su escondite y ayuda a Phillipe a escapar. Nos preparan para la siguiente escena con el rótulo: “Esa noche la aristocracia parisina, desde financieros hasta artistas se apresuraron a la fiesta que el Barón de Mortesalgues estaba dando para el cumpleaños de su sobrina”<sup>106</sup>. Todo en el baile discurre con normalidad, pero poco antes de la medianoche, Mortesalgues anuncia una sorpresa. Efectivamente a la hora señalada, un discreto gas empieza a inundar todos los salones de baile, la gente cae desmayada, y los

---

104 Traducción libre de: “Could we imagine a more horrifng scene than one of a bandit awakening from a lethargic sleep and lunging at an unfortunate night wachman’s throat?” Feuillade Louis. *Les Vampires*. Dead ‘man’s scape. 1915. *Ibid*.

105 Traducción libre de: “A bullet would be too kind a death for you, Phillipe Guerande. You will be hanged” Feuillade Louis. *Les Vampires*. *Ibid*.

106 Traducción libre de: “That evening the Parisian aristocracy from financiers to artist rushed to the reception Baron de Mortesalgues was giving for his niece’s birthday”. *Ibid*.

que intentan huir desesperadamente se encuentran las puertas cerradas. Cuando todos están inconscientes en el suelo, cinco figuras enfundadas en trajes negros y con el rostro cubierto por pasamontañas entran en la habitación registrando y robando a todas las personas las joyas o dinero que llevasen encima.



**Ilustración 7.** *Les Vampires*. Louis Feuillade, 1915. Los vampiros desbalijan a la alta sociedad parisina.

Los Vampiros huyen en un coche tras el robo, pero Moreno ha tomado nota de lo que Phillipe le ha dicho y está escondido dentro del coche en el que los criminales han colocado las maletas con lo robado. Tira unas cuantas y salta del coche, quedándose con gran parte del botín. Finalmente, la policía llega a los salones de baile y comienza a despertar a la gente. Mientras tanto, Mazamette va a visitar a Phillipe que está bastante enfadado porque se le han vuelto a escapar los Vampiros y Moreno, cuando le llega una carta:

“Estimado señor:

Su consejo era bueno. Gracias a usted ahora poseo una fabulosa fortuna así que por el momento estamos en paz

Juan José Moreno”<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Traducción libre de: “Dear Sir: Your advice was good. Thanks to you I now possess a fabulous fortune so at least for the moment we are even. Juan José Moreno”. *íbid.*

Esta carta supone demasiado para Mazamette y decide dejarlo y rendirse, sin embargo, Phillipe le enseña una frase del libro que está leyendo: “En todas las cosas hay que tener en cuenta el final”<sup>108</sup>. Se trata de *Fabulas* de Jean de la Fontaine. Finalmente, esta frase parece infundir nuevos ánimos a Mazamette que se compromete a parar a los delincuentes.

El sexto, *Los ojos que fascinan* comienza, como estamos acostumbrados, con un resumen de lo que hemos visto en el capítulo anterior: “Quince días han pasado desde lo que aconteció en el Boulevard Maillou, donde cien personas de la alta sociedad que asistían a una fiesta fueron asfixiadas y robadas por los Vampiros. Sin embargo, su rival, el bandido Juan José Moreno, persiguió a los Vampiros y se alzó con su botín en venganza. Ni la policía, ni Phillipe Guerande, ni Mazamette fueron capaces de capturarles en el tiempo”<sup>109</sup>. Vemos entonces a Phillipe, buscando alguna pista entre los periódicos para poder seguir el rastro de sus enemigos. Se encuentra una noticia de un crimen perpetrado por los Vampiros: el asesinato del notario de Fontainebleau. Acto seguido se nos indica que Moreno es conocedor de este asesinato pero no puede ir él mismo por el peligro que correría si le descubren la policía y los Vampiros. En un plano muy corto de los ojos de Moreno de tremenda fuerza dramática se nos insinúa que Moreno tiene alguna clase de poder, lo cual se confirma con el siguiente rótulo: “La mirada de Moreno tenía un terrible poder hipnótico”<sup>110</sup>. Una criada nueva, será la víctima de esos poderes. Mientras tanto Guerande y Mazamette han ido al teatro, donde antes de la actuación aparece la noticia del notario asesinado. Nada más comenzar la función, se produce un gran revuelo entre el público, de manera que Guerande y Mazamette salen fuera donde deciden desplazarse a Fontainebleau a intentar averiguar más sobre el asunto. A medio camino, encuentran a un hombre a caballo y comienzan a sospechar, cuando le siguen descubren que esconde algo bajo una roca. Cuando se marcha, lo recogen. Se trata de un cofre. Un rótulo nos explica lo que acabamos de ver: “El Gran Vampiro no huyó de Fontainebleau después del

---

108 Traducción libre de: “In all things, one must take the end into account”. Íbid.

109 Traducción libre de: “Fifteen days have passed since the affair at Boulevard Maillou, where more than one hundred high-society partygoers were asphyxiated and robbed by the Vampires. But their rival, the bandit Juan José Moreno, vengefully pursued the Vampires and made off with their loot. Neither the police, nor Phillipe Guerande, nor Mazamette were able to capture in time.” Feuillade Louis. *Les Vampires. Hypnotic Eyes*. 1915. The Garamount Co.

110 Traducción libre de: “Moreno’s gaze had a terrible hypnnotic power.” Íbid.

asesinato del notario sino que se quedó en el hotel bajo el nombre de Conde Kerlor”<sup>111</sup>. En los periódicos aparece la siguiente noticia: “El americano millonario George Baldwin a quien su cajero Raphael Norton malversó 1.200.000 voló a Europa con la señorita Ethel Florid, una actriz del teatro Empire, cualquier dinero sobrante tras la detención del ladrón será adjudicado a quien ayude a su captura”<sup>112</sup>. Volvemos de nuevo al hotel, donde percibimos que Irma Vep se hace pasar por hija del “Conde Kerlor”. En el hotel están también Ethel Florid haciéndose pasar por Werner, que cuando lee en el periódico lo de la recompensa se pone nerviosa y sale del comedor, levantando las sospechas del falso “Conde Kerlor”. Un rótulo nos indica lo que ya sospechábamos, Horatio Werner es el ladrón Raphael Norton. Ethel Florid no parece satisfecha con el robo y le indica a su compañero que es inocente y en realidad no estaba muy satisfecha formando parte del robo. Cuando Mazamette y Phillipe consiguen abrir el cofre que se encontraron, descubren con alegría, que se trata de cientos de dólares. Después de la cena, un nuevo invitado llega al hotel: Juan José Moreno, que parece reconocer a Kerlor como el Gran Vampiro. Para amenizar la velada, el Conde comienza a leer “su” libro: “Las Gloriosas aventuras y amores del Capt. De Kerlor contadas por el coronel Conde Kerlor y su bisnieto”<sup>113</sup>, todos los invitados se reúnen a escuchar. Empezamos a ver lo que el Conde cuenta: un hombre con un caballo que se encuentra a una señora y le ordena que dé de beber a sus caballos. El esposo y el hermano de esta mujer se habían unido a la pandilla de los partidarios de Pepe Calderon y fueron arrestados por los franceses, azotados y colgados. Una vez que los caballos habían bebido y el coronel se había marchado, la mujer deja sueltos a unos toros que empiezan a perseguir al conde. Éste los mata desde el caballo, pero nunca se llegó a vengar de la mujer.

Mientras el falso Kerlor relata esta historia distrayendo al personal, Irma, totalmente enfundada en un traje negro como es habitual, se cuela en la Suite americana a buscar el dinero, allí se encuentra un mapa que indica dónde está escondido.

---

111 Traducción libre de: “The Gran Vampire did not flee Fontainebleau after the notary’s murder, but remained at the hotel under the name of “Count Kerlor.” Ibid.

112 Traducción libre de: “The American millionaire George Baldwin whose cashier Raphael Norton embezzled 1.200.000 and fled to Europe with Miss Ethel Florid, an actress at the Empire theatre states at any money remaining upon arrest of the thief will be awarded to whoever leads to this capture.” Ibid.

113 Traducción libre de: “The Glorious adventures and loves of Capt. De Kerlor told by Colonel Count Kerlor, his Great-Grandson”. Feuillade Louis. Ib.



**Ilustración 8.** *Les Vampires*. Louis Feuillade, 1915. Irma Vep, enfundada en su traje negro huye con el mapa.

Lo coge y, al salir sigilosamente de la estancia, alguien la asalta y la mete por la fuerza en una habitación. Es José Moreno, le quita el antifaz y la deja inconsciente. Coge el mapa, saca de un baúl a su criada que la tiene vestida igual que Irma e hipnotizada, y la envía con el Conde, mientras, tira a Irma por la ventana para que la recojan sus secuaces que están abajo. La criada, disfrazada de Irma, le da el mapa al Conde que tras estudiarlo envía a su mujer recuperar el cofre mientras él prepara la huída. La mujer va siguiendo el mapa y cuando, finalmente, llega al destino se encuentra una nota: “Phillipe Guerande ha descubierto en este lugar un cofre de hierro lleno de billetes bancarios, que entregará a su legal propietario que tenga pruebas de serlo”<sup>114</sup>. La mujer se marcha, pero Moreno le tiende una emboscada queriendo aprovecharse de nuevo de los Vampiros, le quita la nota de Phillipe y le da otra: “Juan José Moreno ha capturado a Irma Vep para pedir un rescate. La vida del cautivo depende de su discreción”<sup>115</sup>. Cuando la mujer le da a Kerlor la nota, éste quiere marcharse cuanto antes pues está alterado, creyendo que Guerande ha podido llamar a la policía. Tal y como se esperaba, a la mañana siguiente, la policía entra en el hotel, comienzan a investigar a todo el mundo hasta que se dan cuenta que Mr. And Mrs Werner están encerrados en su habitación y no contestan. Les van a buscar y cuando logran entrar en la habitación, Mr. Werner les intenta disparar desenmascarándose a sí mismo: “Él no es Horatio Werner, es Raphael Norton, quien le ha robado 200 000

<sup>114</sup> Traducción libre de: “Phillipe Guerande has discovered at this spot an iron chest filled with bank notes, which he holds for their legal owner upon proof of ownership”. *Ibid.*

<sup>115</sup> Traducción libre de: “Juan José Moreno captured Irma Vep for ransom. The captive’s life depends on your discretion” *Ibid.*

dólares a George Baldwin”<sup>116</sup>. Siguen investigando cuando se dan cuenta que faltan tres huéspedes más: el conde Kerlor, su mujer y su hijo (Irma Vep). Por otro lado, la cosa se complica: “A su manera, Moreno se ha enamorado de Irma Vep y no tiene intención de devolverla al Gran Vampiro”<sup>117</sup>. Obliga a Irma a escribir una carta en la que confiesa todos los crímenes que ha cometido. Se acerca a besarla pero antes de culminar el beso, aparece el criado indicando que el conde Kerlor quiere verle. Moreno le da una pistola a Irma y le dice que en cuanto un hombre entre por la puerta le dispare. Cuando se encuentra con Kerlor le indica que Irma no quiere irse y que cuando entre se lo dirá ella misma. Él entra y es disparado por Irma. En la siguiente escena veremos cómo Mazamette es rico gracias al dinero de George Baldwin de manera que cuando unos periodistas le preguntan por lo sucedido responde con convicción: “De pie, delante de este simple sombrero que solía usar proclamo que aunque el vicio rara vez es castigado, la virtud siempre es recompensada”<sup>118</sup>.

El séptimo capítulo, titulado *Satanás*, es bastante curioso. Comienza, como es habitual con un resumen del capítulo anterior, se hace hincapié en la relación entre Moreno e Irma Vep y cómo ambos han matado al Gran Vampiro. Después vemos como meten en un baúl el cadáver. Moreno besa a Irma en el cuello, con cariño, lo cual, como veremos más adelante es un símil más con los vampiros. Están escondiendo el cadáver cuando les interrumpe unos insistentes golpes fuertes en la puerta. La persona que entra, sabe que está el conde Kerlor en el baúl y no tiene reparos en expresarlo. Moreno se pone nervioso al comprobar cómo este desconocido sabe demasiado, pero el invitado le aprieta el hombro con su mano y Moreno se queda inmóvil. Sin embargo, tranquiliza a Irma indicándole que sólo está paralizado, y que volverá a la normalidad en cinco minutos. Este misterioso invitado tiene en el guante un pincho que expelle veneno. En ese momento revela su verdadera identidad: “El hombre que mataste era un subordinado. Yo, Satanás, soy el verdadero Gran Vampiro”<sup>119</sup>. Satanás se marcha justo antes de que Moreno empiece a recuperar la movilidad y después la pareja se marcha

---

116 Traducción libre de: “He is not Horatio Werner, he is Raphael Norton, who stole \$200 000 from George Baldwin” *Ibid*.

117 Traducción libre de: “In his own way, Moreno has fallen in love with Irma Vep and no longer intended to return her to the Grand Vampire” *Ibid*.

118 Traducción libre de: “Standing before this simple hat I used to wear, I proclaim that although vice is seldom punished virtue is always rewarded”. *Ibid*.

119 Traducción libre de: “The man you killed was a subordinate. I, Satanas, am the true Grand Vampire” Feuillade Louis. *Les Vampires. Satanás*. 1915. The Garamount Co.

en un coche y tiran el baúl con el cadáver al río. Esa misma noche en el Cabaret *Happy Shack*, Moreno e Irma están cenando cuando un desconocido les da una tarjeta: “Usted ha renunciado a rendirse y verá la prueba de mi poder a las dos en punto. Es inútil tratar de escapar”<sup>120</sup>. Cuando dan las dos, Satanás está en un piso del que sale de manera automática un cañón que dispara una enorme bomba al Cabaret.



**Ilustración 9.** *Les Vampires*. Louis Feuillade, 1915. Satanás prepara un enorme cañón para disparar al cabaret en el que cenan Moreno e Irma.

Aunque es tarde, Phillipe decide visitar a Mazamette, pero cuando llega, el mayordomo le informa que no ha llegado aún y le comenta el tipo de vida que está llevando: “No señor, no ha regresado. Está persiguiendo chicas. Con el debido respeto, me avergüenzo de él”<sup>121</sup>. Phillipe apaga la luz y se esconde detrás de una cortina momentos antes de que llegue Mazamette, acompañado de dos mujeres y un hombre presumiendo de casa. Las dos mujeres se dedican a entretenerlo mientras el hombre rebusca intentando encontrar documentos de los vampiros. Cuando Mazamette se da cuenta coge una pistola y les amenaza, pero ellos logran huir antes de que dispare. Mazamette ve a alguien detrás de las cortinas y le dispara. Afortunadamente Phillipe está agachado y sale detrás de las cortinas para recriminarle por el estilo de vida que está llevando.

A la mañana siguiente, Irma y Moreno llegan a la casa de Satanás para rendirse, éste les da la mano perdonándolos y les expresa su satisfacción y los anhelos de que

---

<sup>120</sup> Traducción libre de: “Since you refuse to surrender, you will see proof of my power at two o’clock. It useless to try and scape” *Íbid.*

<sup>121</sup> Traducción libre de: “No sir, he hasn’t returned. He is chasing the girls. With all due respect, I’m ashamed of him”. *Íbid.*



juntos logren grandes méritos. Se centra en una de las noticias del periódico: “Se anuncia la llegada aquí del millonario americano George Baldwin. El Señor Baldwin es el protagonista del reciente incidente. Y este delicioso personaje que no sabe francés ha aprendido sin embargo la siguiente frase: “Las mujeres parisinas son las más encantadoras que he visto nunca”. El señor Baldwin se aloja en el Hotel Park”<sup>122</sup>. Moreno e Irma se ofrecen a capturarlo pero Satanás les va marcando las pautas: primero hay que conseguir su firma. Moreno llama a su cómplice Lily Flower para que le ayude. Acude al Park Hotel y se presenta ante George Baldwin como Henriette de GrandVille de la revista “Modern Women”. Lily le indica que en cada edición publican un autógrafo de alguna celebridad. George escribe su famosa frase sobre las mujeres parisinas y después firma con su nombre y la fecha. Acto seguido, Irma se presenta como Marie Bossier de la “Compagne Universelle des Phonographes” así que cuando entra le indica que graban voces de celebridades para que los oyentes pueda escucharla. Así que George graba de nuevo su famosa frase añadiendo al final “All right”. Cuando llega Lily, Moreno elabora otra nota con la firma de George: “Páguese a la orden de la señorita Lily Flower la suma de cien mil dólares. París, diez de noviembre de 1915. George Baldwin”<sup>123</sup>. Como hacía todas las mañanas Lucy Machet fue a trabajar como telefonista en Park Hotel pero antes de llegar un grupo la secuestra, metiéndola por la fuerza en un coche. Irma Vep, disfrazada, llega al puesto de trabajo de Lucy Machet con la siguiente nota: “Señor Director de Park Hotel. Estoy enferma y no puedo ir a trabajar hoy. Envío a mi prima Noemie Patoche como sustituta. Con mis más humildes excusas y profundo respeto, Lucie Machet”<sup>124</sup>. Envían a Lily al banco con la carta que le ha escrito Moreno, el cajero del banco llama por teléfono al hotel y Noemí Patoche, (Irma Vep) le pone la grabación que tenían de George: “*Parisian women are the most charming I’ve ever seen...all right*”.

---

122 Traducción libre de: “we announce the arrival here of America millionaire George Baldwin. Mr. Baldwin is the protagonist of a recent news incident, and this delightful character who knows no French has nonetheless learned this phrase: “Parisian women are the most charming I’ve ever seen” Mr. Baldwin is stopping at the park Hotel” Feuillade Louis. *Íbid*.

123 Traducción libre de: “Pay to the order of Miss Lily Flower the sum of one hundred thousand dollars. Paris, 10 november 1915. George Baldwin.” *Íbid*.

124 Traducción libre de: “M. Director Park Hotel. I am ill and cannot work today. I send you my cousin Noemie Patoche as replacement. With my most humble excuses and deepest respect, Lucie Machet.” *Íbid*.



**Ilustración 10.** *Les Vampires*. Louis Feuillade, 1915. En este capítulo Irma vuelve a disfrazarse, en este caso de telefonista.

El cajero comienza a contar los billetes, en ese justo momento, Mazamette tenía que hacer efectivos unos cheques y entra al banco. Reconoce a Lily como una de las mujeres que pretendía rebuscar en su apartamento y comienza a sospechar. Lily no le ve, así que éste decide seguirla hasta su casa. Mazamette llega alterado a casa de Guerande y comienza a contarle todo lo sucedido durante la tarde y ambos salen hacia la casa de Lily Flower, allí la atan pero ella se niega a hablar. Finalmente, Phillipe le propone “Si estás de acuerdo en llamar a Moreno te dejaré escapar. Pero si te niegas te entregaré a la policía”<sup>125</sup>. Ella acepta y llama a Moreno pidiéndole que venga de inmediato a su casa. Cuando Irma y Moreno van a casa de Lily son detenidos por la policía.

El episodio octavo, *El maestro del impacto*, comienza resumiendo el capítulo anterior: “Irma Vep, la formidable estratega de Los Vampiros y su cohorte y amante Moreno habían sido capturados gracias a la intervención del reportero Phillipe Guerande y su amigo Mazamette. Sin embargo, la policía todavía no había encontrado a Satanás, el verdadero Gran Maestro de los Vampiros. Condenada a muerte, Irma Vep había sido enviada a la prisión St. Lazarus”<sup>126</sup>. Deciden cambiar a Irma de prisión y

---

<sup>125</sup> Traducción libre de: “If you agree to call Moreno, I’ll let you escape. But if you refuse I’ll give you to the police.” Íbid.

<sup>126</sup> Traducción libre de: “Irma Vep, the formidable strategist of the vampires, and her cohort and lover Moreno had been captured thanks to the intervencion of reporter Phillipe Guerande and his friend Mazamette. However the police were still unaware of Satanás, the true Grand Master of the Vampires. Sentenced to life, Irma Vep had been sent to St. Lazarus Prison” Feuillade Louis. *Les Vampires. The thunder master*. 1915. The Garamount Co.

llevarla a África, de manera que el director de la prisión le informa de que a la mañana siguiente por la mañana será trasladada a la colonia penal de Algeria. Phillipe y Moreno están presentes cuando le dan la noticia, sin embargo, ella pregunta por Moreno y ellos le informan que fue ejecutado esa misma mañana. Entendemos por el gesto que realiza Mazamette, que guillotinado. Mientras tanto Satanás, en su casa, lee en el periódico que trasladan a Irma a Algeria, así que dos criadas recogen su equipaje y se marcha al hotel “Port Vendrés at the seaside hotel”. En donde, además, y tal como él pidió la habitación tiene vistas al mar. Uno de los mozos que sube el equipaje se queja del peso excesivo de algunos baúles, pero Satanás que está disfrazado de padre y bajo el nombre falso de father Joachim, le replica que es una campana para llevar la misión de la iglesia a África. El siguiente plano que vemos es el puerto de Port Vendrés en el que todas las reclusas están esperando para embarcar. Es curioso como todas tienen el uniforme de la cárcel excepto Irma que va con un sencillo vestido negro, a pesar de que anteriormente se nos hizo hincapié en que ella también debía llevar el traje de reclusa. El padre Joachim entra en el puerto pidiendo a los policías que les permita llevar algo del confort de la religión a esas pobres almas. Reparte la propaganda religiosa entre las reclusas pero a Irma le da otro papel: “La verite será a un” juego de letras que cambiando el orden obtenemos: “Le navire sautera” es decir, el navío explotará. En el papel también ponen las instrucciones a seguir: “Finge un esguince cuando embarques. Te llevarán a la enfermería en la popa. La explosión se producirá en la proa. Si sobrevives ven a París. De otro modo la muerte será mejor que cadena perpetua”<sup>127</sup>. En la habitación del hotel, Satanás saca del baúl que pesaba tanto, el cañón que utilizó para disparar al cabaret *Happy Shack*. Cargan el cañón, abren la ventana que da al mar, apuntan al barco y disparan haciendo que éste desaparezca en una enorme columna de humo.

Esa tarde, Phillipe y Mazamette comienzan a preguntarse sobre la procedencia del explosivo del cabaret *Happy Shack*. Recuerdan entonces el cuaderno rojo que encontraron en el cuerpo del Gran Vampiro. Continúan rellenándolo y éste revela el paradero del cañón en Montmartre. Ambos se van a marchar dispuestos a encontrarlo cuando les llega un telegrama: “El barco prisión “Jean Bart” destruido en el puerto Vendres por inexplicable explosión. No hay supervivientes. Crónica del corresponsal. Perpignan.”<sup>128</sup> A la mañana siguiente aparece Eustache, el hijo de Mazamette con una

---

127 Traducción libre de: “Fake an sprain when you embark. You will be sent to the infirmary in the stern. The explosion will take place at the bow. If you survive come to Paris. Otherwise death will be better than perpetual detention” Feuillade Louis. *Ibid*.

128 Traducción libre de: “Prision ship “Jean Bart” destroyed in Vendres harbor by inexplicable explosion. No survivors. Chronicle correspondent, perpignan.” Feuillade Louis. *Ibid*.

carta en la que indican que se porta muy mal, es muy perezoso y es un mal ejemplo para sus compañeros estudiantes, por ello se lo devuelven a su padre. Mazamette comienza a regañarle pero pronto le perdona y se van juntos a Montmartre. Satanás está guardando las cosas en su casa cuando Mazamette y Eustache pasan por ahí. Al niño le llama la atención una caja muy pesada y cuando la abren encuentran que es el misil, Mazamette apunta la dirección y se marcha. Mientras tanto, en su casa, Satanás está leyendo la crónica escrita sobre el atentado cuando se pone su habitual pincho bajo el guante y se va a ver a Phillipe a quien se le presenta como Jacques Bretal, un ingeniero civil. Cuando la criada va a buscar a Phillipe, Satanás deja el sombrero en el que previamente ha manipulado mediante y colocado en un perchero. Phillipe, confiado, le estrecha la mano, envenenándose así. Satanás le enseña una tarjeta que indica que debe morir en venganza por la muerte de Irma Vep y que en unos 5 minutos la casa volará por los aires. Salta desde la ventana a su coche en el momento justo en el que Mazamette entra en la casa. Asustado busca la bomba y cuando la encuentra tira el sombrero al jardín donde finalmente explota. Phillipe comienza a recuperar la movilidad y a contar todo lo ocurrido, Mazamette dice saber dónde está Satanás así que los dos se marchan a buscarle, pero Phillipe avisa primero a la policía. Alguien llama al timbre en la casa de Satanás, es Eustache que se presenta a sí mismo como traperero. Cuando el criado se marcha, Satanás espía al niño a través de una máscara que comunica las dos paredes. Ve como el niño abre la puerta a Mazamette que se esconde en el baúl del recibidor. Satanás sale y el niño le da unos cubiertos que dice haber encontrado en la basura pero Satanás le replica: “Creo que has dejado entrar a un ladrón en mi casa y que está escondido en ese baúl”<sup>129</sup>. Satanás se pone a cerrar con llave el baúl pero el niño saca una pistola y le dispara, erra el tiro por lo que Satanás intenta asfixiarle. Justo a tiempo aparece la policía en la casa. Phillipe, un policía y Eustache sacan a Mazamette del baúl que está herido porque su nariz ha parado la bala que iba para Satanás. Celebran que han cogido a Satanás, mientras Irma se cuela de polizona en un tren, milagrosamente ha salvado su vida y está intentando volver a París. Dos operarios del tren la encuentran y la intentan ayudar: “Irma Vep explicó su apariencia extraña por una de esas historias de amor eterno amadas por las imaginaciones populares”<sup>130</sup>. Todos allí, le piden al policía que no tome nota y este acaba cediendo. Irma se viste y come gracias a la generosidad de una de las chicas y dos policías recaudan dinero para que ella pueda continuar su viaje, lo cual la llega a

---

129 Traducción libre de: “I believe you may have let a thief into my house and that he’s hidden in this chest”. Íbid.

130 Traducción libre de: “Irma Vep explained her odd appearance by one of those eternal love stories beloved by popular imagination”. Íbid.

conmover. Lo siguiente que vemos es a Irma, envuelta en pañuelo negro subida al escenario de “The Howling Cat” donde todos la reconocen y la aclaman.



**Ilustración 11.** *Les Vampires*. Louis Feuillade, 1915. A su regreso, Irma Vep es aclamada por todos los presentes en el cabaret.

Posteriormente también la informan de que han arrestado a Satanás, de modo que Venomous, se proclama el nuevo Grand Vampire, según cuenta, siguiendo las instrucciones de Satanás. Venomous es presentado de la siguiente manera: “Un genio de la química conocido entre los vampiros con el aterrador nombre de “Venenoso”. En su depravación ha dedicado su ciencia a la delincuencia”<sup>131</sup>. La cúpula de los vampiros se reúne y, siguiendo las directrices de Satanás, envían una carta a la prisión. A la mañana siguiente en la oficina de la prisión entregan la carta a Satanás que está jugando a las cartas con otros presos e inmediatamente después de abrirla parece darle un ataque y muere. Esa misma tarde, Phillipe y su madre acuden a ver cómo estaba Mazamette, después del tiro en su nariz. Juntos leen en el periódico la noticia del esperado final de la banda criminal después del arresto de Satanás y con Irma y Moreno muertos. Así mismo aparecen agradecimientos a Guerande y Mazamette. Pero la dicha ante tan buena noticia dura poco, pues pronto, otro criado les trae otro periódico: “El clan de Los Vampiros no está muerto, Satanás se envenenó en la celda. ¿Quién le proporcionó el veneno?”<sup>132</sup> Al terminar de leerlo todos parecen consternados,

---

<sup>131</sup> Traducción libre de: “A chemist of genius known among the Vampires by the frightening name ‘Venemous’. In his depravity, he had dedicated his science to crime.” *Íbid.*

<sup>132</sup> Traducción libre de: “The vampire gang is not dead, Satanás poisoned himself in his cell. Who provided the poison?” Feuillade Louis. *Íbid.*

pero será el niño, Eustache quien tome la palabra: “En cualquier caso los cogeremos. Os doy mi palabra.”<sup>133</sup>

El noveno, *El hombre veneno*, comienza con Irma Vep y Venomous elaborando algo en un laboratorio. Nos informan de que “Irma Vep, creída muerta por la policía es ahora una devota colaboradora para el Nuevo jefe Vampiro, igual que lo había sido para sus predecesores”<sup>134</sup>. Alguien les entrega una carta cifrada: “Phillipe Guerandé está prometido a Jane Bremontier, quien vive con su madre en el calle de Atrois, número 115, segundo piso. Se alquila un piso en la tercera planta. Guerande visita a su prometida todos los días.”<sup>135</sup> Al día siguiente Irma Vep y su cómplice visitan a Jane Bremontier con la excusa de ver el apartamento que se alquila. Allí le dicen que les gusta y que se mudarán mañana. A la mañana siguiente, según el protocolo, las dos criadas se conocen, se toman un chupito y comienzan a hablar sobre el catering de la cena del compromiso. Se encargará a *Béchamel House*, una de las empresas de catering más famosas de París. Después le enseña el menú y cada una se dirige a su habitación. Hortense, la cómplice de Irma Vep, aprovecha el momento para contarle a ésta todo lo que la otra criada le ha confesado. Irma llama a *Béchamel House* y cancela el encargo. Será Venomous quien se hace cargo de la comida. En la cena de compromiso están todos reunidos y Mazamette da la enhorabuena a la pareja, y se reúnen todos en el comedor mientras los criados se encuentran retirados bebiendo de una botella que les han regalado. Uno de ellos bebe y cae desplomado. Mientras tanto, en el comedor Mazamette está dando un discurso cuando la criada les interrumpe gritando que el champán está envenenado. Los cómplices de los Vampiros huyen por los tejados y entre los comensales cunde el pánico.

---

133 Traducción libre de: “In any case we’ll get them. Take my Word for it.” *Ibid.*

134 Traducción libre de: “Irma Vep believed dead by the police, is now the devoted ‘collaborator’ of the new vampire chief, as she had been for his predecessors” *Ibid.*

135 Traducción libre de “Phillipe guerande is engaged to Jane Bremontier, who lives with her mother at 115 rue d’Artois, second floor. A vacant apartment is for rent on the third floor. Guerande visit her fiancé every day.” Louis Feuillade. *Les Vampires. The Poisoner*. 1915. The Garamount Co.



**Ilustración 12.** *Les Vampires*. Louis Feuillade, 1915. Los Vampiros huyen por los tejados con una agilidad propia de los trapecistas.

Los hombres salen en búsqueda de Venomous, que se esconde en un armario. Mazamette se esconde al lado de éste en una cortina y cuando Phillipe entra, ataca a Mazamette creyendo que es su enemigo. Una vez que descubren su error ven como Venomous está huyendo por los tejados. “Unos días más tarde, la señora Guerande y Mazamette estaban esperando noticias de Phillipe quien estaba en un refugio seguro para alejar a sus seres queridos de los Vampiros”<sup>136</sup>. Están esperando, cuando les llega un telegrama numérico de Phillipe que les da la dirección donde les está esperando. Se proponen ir a buscarlo pero, esa misma noche, los Vampiros están preparados para atacar. Uno de ellos trepa hasta el tejado y le da a la criada un bolso. Irma lo abre y reparte unas máscaras antigases y unos recipientes que contienen líquidos y gases. Irma se tiende en el suelo a escuchar y al no oír ruidos cree que están durmiendo y anuncia que es el momento de atacar, justo en el momento que escuchan un coche en la calle. Irma y su compinche se preparan a toda prisa, llevando el paquete con ellas, se ponen sus máscaras y se meten en el coche. Pero Mazamette las descubre y comienza una pelea entre los tres que acaba con Mazamette desmayado a causa de un gas venenoso rociado a manos de las dos mujeres. Inconsciente, le entregan a la policía, que al poco tiempo le reconoce. Mientras tanto las madres y la prometida de Phillipe llegan a su encuentro. Van a desmontar el equipaje cuando le llama Mazamette desde la comisaría para advertirle sobre su ataque. Irma que había viajado todo el camino en el baúl aprovecha el momento de la llamada para huir en el mismo coche. Phillipe se da cuenta, encontrando una horquilla del pelo de Irma en el baúl, pero ella ya ha huido.

<sup>136</sup> Traducción libre de: “A few days later, Mme Guerande and Mazamette were waiting for Word from Phillipe, who was seeking safe retreat where his loved ones would be safe from the Vampires” íbid.

Salta del coche en marcha, aterriza impoluta y entra a un restaurante a llamar a Venomous, le comunica que ya sabe el escondite de la prometida de Guerande y acuerdan una cita. Phillipe va al encuentro de Mazamette cuando se encuentra con Irma en el bar, que está esperando al coche de Venomous. Como él ha llegado antes la atrapa, la amordaza y la mete en el coche, con la ayuda de Mazamette que acaba de llegar. Los dos saben que Venomous está al llegar: “Tu amigo está al llegar, ¿verdad? No te preocupes, sabemos como darle la bienvenida”<sup>137</sup>. Así que dejan a Irma atada en el coche y se meten en el bar donde está a punto de entrar Venomous. Irma comienza a golpear el claxon con la cabeza, Venomous va a ver qué ocurre y huye junto con ella en el coche. Mazamette y Phillipe les persiguen en otro coche hasta que Venomous salta a un tren en marcha, Phillipe salta tras él, pero la policía retiene a Mazamette, que, enfurecido, abofetea a uno de los agentes. Inmediatamente es llevado a la comisaría, donde los otros agentes piden que no lo archiven ya que es el “famoso Mazamette”. El policía no atiende a razones hasta que llega Phillipe, cojeando, que ha perdido a Venomous, comienzan a discutir cuando éstos le cuentan lo que ha hecho y le acaba abofeteando ante la risa de todos los demás policías que, finalmente, rompen la denuncia. El capítulo concluye con la siguiente frase: “Bien está lo que bien termina, pero aún no han visto el último de los Vampiros!”<sup>138</sup>.

El décimo, *Bodas ensangrentadas* comienza con el siguiente resumen: “Unos pocos meses han pasado desde que la celebración de compromiso de Phillipe Guerande y Hane Bremontier acabó trágicamente con la muerte del conserje Leon Charlet, envenenado por los Vampiros. Phillipe y Jane están casados pero el periodista y su joven esposa saben que la felicidad no la tendrán con la amenaza de los vampiros cerniéndose sobre ellos”<sup>139</sup>. El primer plano que vemos es a la pareja junta, Jane se acerca a su esposo que está escribiendo sobre los Vampiros. Augustine Charlet, la viuda del conserje envenenado por los vampiros, visita la casa de los Guerandes muy triste, la pareja le ofrece trabajo como criada y ella lo acepta cuando ve a Mazamette. Jane y la viuda se marchan para que le den su nuevo delantal y conocer al resto del servicio. Se

---

137 Traducción libre de: “these are your friends coming, right? Don’t worry we know how to welcome them” Íbid.

138 Traducción libre de: “All’s well that ends Wells, but we still haven’t seen the last of the Vampires!” Íbid.

139 Traducción libre de: “A few months had passed since the engagement celebration of Phillipe Guerande and Jane Bremontier ended tragically with the death of concierge Leon Charlet, poisoned by the Vampires. Phillipe and Jane are now married. But the journalist and his young wife know that happiness cannot be theirs with the menace of the vampires hanging over them” Louis Feuillade. *Les Vampires. The Terrible Wedding*. 1915. The Garamount Co.



pone inmediatamente a trabajar pero antes Phillipe le da un consejo: “Estamos rodeados de enemigos. Debemos estar atentos y en silencio”<sup>140</sup>. Augustine está nerviosa y decide dar respuesta a sus inquietudes mediante las cartas del tarot, con las que trata de averiguar alguna pista que lleve a los asesinos de su marido. Jane la interrumpe para informar que los vampiros tienen la casa vigilada día y noche, y le recrimina que crea en esas cosas. Al día siguiente, las dos criadas están planchando cuando llega una carta para Augustine de una pitonisa que le insta a acudir en secreto. Phillipe y Jane vuelven a regañar a Augustine por creer en las cartas y se las quitan, así que ella pide la tarde libre para ir a visitar la tumba de su marido y sale en la dirección indicada en la nota que le entregaron. Mazamette la sigue hasta la avenida Junot. Lo que no sabe Augustine es que tiene un admirador. En casa de Madame Alba, ella le enseña la nota y la pitonisa le toma la mano para leérsela, comunicándole que su marido ha sido asesinado por envenenamiento. Una vez que entra en trance (previo pago de Augustine) abre una cortina y aparecen dos personas, mientras le revela que esos eran los cómplices del delito, la cierra y cuando la vuelven a abrir ha desaparecido. Acto seguido hace lo mismo para enseñarle al Gran Vampiro. Augustine está muy débil por todo lo que ha visto: “Madame d’Alba hipnotiza a Augustine y la ordena: a las dos en punto de esta mañana abrirás la puerta del apartamento de tu maestro”<sup>141</sup>. A la salida, Augustine se encuentra con Mazamette que la regaña y le pide que confíe en él mientras ella le pide que no cuente nada a los Guerande. Es misma noche Mazamette, que no duerme por los celos, pasea por la casa cuando ve a Augustine hipnotizada abrir la puerta a los Vampiros y a Madame d’Alba. Estos amordazan y atan a Augustine y meten por el dormitorio de los Guerande un gas. Mazamette sale de su escondite y comienza un tiroteo que acaba con la huida de los Vampiros de la casa. Mazamette acusa a Augustine que les explica lo sucedido y los tres se van a la policía. Jane, la esposa de Phillipe, se encuentra tan asustada que duerme con una pistola cerca. Tres de los Vampiros trepan hasta la ventana del dormitorio, con cuidado abren la ventana justo a tiempo de que Jane les dispare. Se asoma a ver si han caído cuando le lanzan una cuerda alrededor del cuello, le tiran por la ventana y se la llevan. Cuando la policía logra entrar en casa de Madame d’Alba éstos ya han escapado. Augustine, abatida, se aleja un poco de los policías y es secuestrada por los Vampiros. Mazamette los persigue pero no consigue atraparlos y cae en un charco de aceite. Cuando Phillipe llega a la casa descubre que su esposa ha sido secuestrada, justo a tiempo aparece Mazamette para

---

140 Traducción libre de: “We are surrounded by enemies. We must be watchful and keep quiet.” *Ibid.*

141 Traducción libre de: “Madame d’Alba hypnotized Augustine and ordered: At two o’clock this morning, you will open the door of your master apartment!” *Ibid.*

decirle que sabe cómo puede encontrar a los Vampiros, y juntos van a su captura. Jane es encerrada con Augustine mientras Mazamette y Phillipe buscan pistas y deciden seguir el reguero de aceite que ha ido dejando el coche. Phillipe le compra una bicicleta a un transeúnte y comienza a seguir la pista del aceite hasta que llega a la mansión de los Vampiros. Tras una pared escucha los sollozos de las dos mujeres, y mediante un hueco de la pared les hace llegar su pistola y se marcha. Vuelve al crepúsculo, donde se cuela en la casa en la que los Vampiros están celebrando la boda de Irma Vep y Venomous, bebiendo y bailando por lo que no se percatan de la presencia de Phillipe en la casa.



**Ilustración 13.** *Les Vampires*. Louis Feuillade, 1915. Los novios, con este curioso atuendo, celebran sus nupcias.

El periodista llega hasta la salida de emergencia (es una cuerda que tienen atada en un balcón) y allí prepara una trampa. Al amanecer, Phillipe llega a la casa con muchísimos policías y con Mazamette. La fiesta continua, aun cuando la policía comienza el tiroteo, todos huyen hacia el balcón donde creen que está la cuerda y caen en la trampa de Phillipe. Irma Vep se esconde, sale cuando encuentra una pistola y se dirige hacia las dos rehenes. Augustine la dispara, y momentos después Mazamette y Phillipe llegan a su encuentro. Irma muere, y las dos parejas se abrazan. Unos días después Mazamette pide matrimonio a Augustine que acepta felizmente. Así acaba el último capítulo de toda la saga.

### c. Influencias

Esta película supuso una gran influencia posteriormente. Bela Lugosi pudo haberse inspirado en Juan José Moreno para interpretar a Drácula, pero hay muchas otras influencias. Toda la parafernalia de instrumentos utilizados por ambos bandos, inventos creativos como un bolígrafo de veneno o tinta invisible fueron un adelanto a su época que será retomado por el cine de gánsteres de los años 30 en EEUU. Además, como hemos dicho, es la primera vez que vemos una femme fatale, el cerebro de toda la organización criminal, esto supuso también una enorme influencia para todo el cine posterior. Naturalmente con esta película comienza el género vampírico en cine, en palabras de Elizabeth Ezra “La serie de Feuillade precede el nacimiento del género de vampiros que los espectadores de hoy reconocen y que comenzó con *Nosferatu* (Íb. F.W. Murnau, 1921) basado en el *Drácula* de Bram Stoker.”<sup>142</sup> Así mismo, muchos directores posteriormente vieron en las obras de Feuillade una inspiración, al igual que lo hicieron los surrealistas en sus creaciones: “Reivindicado por los surrealistas como uno de los grandes poetas del mundo urbano, y por los anarquistas por su canto a la libertad individual, su cine influyó primero en Fritz Lang y, más tarde, en cineastas como Georges Franju, Luis Buñuel o Alain Resnais”<sup>143</sup>.

Curiosamente otra película que hace referencia a ésta será *Irma Vep*, dirigida por Oliver Assayas en 1996. La actriz que se encargará de dar vida a la vampira en este *remake* será Maggie Cheung, quien intentará, además, mostrarnos las dificultades de una extranjera en París.

---

<sup>142</sup> Traducción libre de “Feuillade’s serial predates the birth of the vampire film genre that viewers today would recognize, wich began with *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1921), based on Bram Stoker’s *Drácula*” EZRA, Elizabeth, Op. Cit. P. 3.

<sup>143</sup> VIDAL, Nuria (2007) Op. Cit. P. 28.

### 3.1.2.6. Análisis

#### a. Apuntes interpretativos

Nos llama la atención cómo a pesar de no aparecer vampiros propiamente de la manera que veremos en las películas posteriores o acorde con la definición que hemos visto, la palabra vampiro ya se asocia al mal. Es un mal elegante, vestido de negro, misterioso y escurridizo. Cuando se materializa en la figura de Irma Vep, es un mal sensual, que viste tacones y es atractivo, que se nos presenta sugerentemente envuelta en un mallot negro o en la inocente figura de una doncella. Tal y como afirman Gautier y Lacassin “La obra es un canto a la bruja, a su belleza venenosa y su seducción satánica que hace a los hombres sus esclavos o poseídos”<sup>144</sup> y es que esa es una de las muchas características de la protagonista: es capaz de manejar a la mayoría de los hombres a su antojo, lo que, para la época debía suponer el ser una mujer malvada y satánica.

Sin ninguna duda, el protagonista de la serie es el mal, ya que se nos presenta más elaborado y provocativo que el bien, interpretado por el reportero Phillipe Guérande, que como si de un superhéroe se tratase hace siempre lo correcto. Luis Enrique Ruiz apunta una de las posibles causas a esto: “Ciertamente Feuillade presenta el mal de una manera más elaborada y sugerente que el bien pero es por simple fidelidad a la moda literaria imperante, tendente a envolver a los delincuentes y al continuo azote al que someten la calle con un halo de romanticismo”<sup>145</sup>. El gracioso Mazamette es quien da el toque cómico a toda la saga y el compañero fiel de Phillipe, aunque no lo olvidemos, es un vampiro renegado. Que Phillipe sea un periodista nos indica que es el representante de la opinión pública, así como del orden establecido de la moral rígida. Toda la película, en general, tiene cierto aire de romanticismo, donde

---

<sup>144</sup> Traducción libre de: “L'oeuvre est un hymne à la Sorcière, à sa beauté vénéneuse et sa séduction satanique qui font des hommes ses esclaves ou ses possédés”. GAUTIER Patrice; LACASSIN Francis (2006) Louis Feuillade, Maître du cinema populaire. France: Gallimard. P. 71.

<sup>145</sup> RUIZ, Luis Enrique (2000). Op. Cit. P 361.

los criminales suelen salir de noche, una característica más en común con los vampiros de los que hemos hablado. En palabras de Alejandro Totaro: “Si bien los vampiros criminales de *Les vampires* no son literalmente vampiros, ya que no pueden volar y tampoco absorben sangre de los humanos, poseen muchos atributos especiales los cuales se siguen utilizando el día de hoy en filmes y series televisivas con vampiros de verdad”<sup>146</sup>.

En el capítulo dos, Marta Koutiloff, aparece en una obra de teatro, curiosamente con el mismo nombre que la película *Los Vampiros*. La bailarina aparecerá vestida de un enorme murciélago, totalmente de negro, con dos grandes alas y dos orejas puntiagudas. Durante la actuación llega volando con sus alas extendidas, para aproximarse, primero, hacia una joven completamente vestida de blanco que yace sentada en un banco. El murciélago baila alrededor de la joven que está profundamente dormida pero en el momento de abalanzarse para morderla comienza a sentirse mal y cae fulminada en los brazos de los asistentes que corren a auxiliarla. Aunque se creía que ésta iba a ser la prometida de Phillipe Guerande, y, de hecho, en su escritorio el periodista tiene una foto de ella vestida de vampiro, su muerte trunca el posible feliz desenlace. En estas fechas, aunque sólo sea en la ficción, la prometida del héroe no puede ni siquiera acercarse a sentir el mal, mucho menos vestirse de vampira. Por ello, su prometida final, Jane, es una joven inocente, cándida y buena.

Llama nuestra atención como en el capítulo quinto, Moreno se levante después de muerto. Precisamente se incorpora como si fuese un vampiro en su tumba, en una imagen muy perturbadora en la que lo vemos elevarse con la sábana que le cubre. Lo primero que hace una vez que ha vuelto de la muerte es asesinar asfixiando, agarrando del cuello a un policía. De nuevo es una muerte en la que el atacante se cierne sobre el cuello de su víctima.

El capítulo sexto se titula *Los ojos que fascinan*, al comenzar nos damos cuenta que se refiere a Moreno que tiene el poder sobrenatural en su mirada y así nos lo dejan reflejado en un rótulo: “La mirada de Moreno tenía un terrible poder hipnótico”<sup>147</sup>. La siguiente escena nos muestra a Phillipe y Mazamette en el cine, como apunta Elizabeth Ezra, podría sugerir una doble intencionalidad en el título: “Pero este episodio también sugiere que hay otro tipo de ojo con una capacidad similar de objetivar a aquellos sobre

---

146 TOTARO, Alejandro. (2010). Op. Cit. P. 11.

147 Traducción libre de: “Moreno gaze had a terrible hypnotic power”. Feuillade Louis, *Les Vampires, Hypnotic eyes*. 1915. Gaumont Co.

los que fija su mirada: la de la cámara de cine”<sup>148</sup>. Así, Feuillade hace a Mazamette utilizar la cámara para anunciar al final de este mismo capítulo: “De pie ante este simple sombrero que solía usar proclamo que aunque el vicio rara vez es castigado, la virtud siempre es recompensada”<sup>149</sup>. Nos llama la atención la similitud de los planos de Moreno hipnotizando a la nueva criada con los que veremos posteriormente de Drácula. La criada vestida de blanco se sobrecoge ante un Moreno elegantemente vestido, que en un principio, tratando de relajar a su víctima adopta una postura amistosa para acto seguido abalanzarse sobre la criada que trata de protegerse con sus brazos. Moreno la mira fijamente a los ojos mientras agarra su cabeza, en un plano más corto vemos la tremenda fuerza dramática de las imágenes. Las manos de Moreno parecen transformarse en garras, con dedos larguísimos y uñas afiladas, ante una aterrada criada que tan sólo puede ver paralizada cómo Moreno la anula, convirtiéndola en una marioneta a su servicio.



**Ilustración 14.** *Les Vampires*. Louis Feuillade, 1915. Moreno hipnotiza a su criada.

Volvemos al plano general para ver cómo otro de los criados, compinche de Moreno mira la escena sin ningún tipo de emoción. Esto nos recuerda a Igor, un criado o mayordomo, de algunas versiones cinematográficas de Frankenstein<sup>150</sup>. Más adelante,

---

<sup>148</sup> Traducción libre de: “But this episode also suggests that there is another kind of eye with a similar capacity to objectify those on whom it fixes its gaze: that of the movie camera”. EZRA, Elizabeth (2006). Op. Cit. P. 11.

<sup>149</sup> Traducción libre de: “Standing before this simple hat I used to wear, I proclaim that although vice is seldom punished, virtue is always rewarded.” Feuillade Louis. *Les Vampires*. Hypnotic Eyes. 1915, Gaumont Co.

<sup>150</sup> La primera película en la que aparece este personaje será *Metrópolis*, dirigida por Fritz Lang, en 1927, posteriormente aparecerá en la serie *Frankenstein* de 1931. Actualmente, este personaje, que normalmente parece enfermo de cifosis, y es extremadamente fiel a su dueño, se ha convertido en un monstruo más en el que ya tiene sus propias películas, por ejemplo la película de animación *Igor*, dirigida por

a lo largo de este mismo capítulo sexto, Moreno hipnotizará de nuevo, esta vez a Irma Vep. No tiene nada que ver con lo que habíamos visto en la hipnosis anterior, la introduce por la fuerza en su habitación. Ella adopta una postura altiva y alerta, pero es engañada por Moreno para sentarse en un sofá, donde la agarra por el cuello y la hipnotiza por la fuerza. Curiosamente a lo largo de la trama, Irma Vep y Moreno se enamoran, aludiendo por primera vez a la atracción por el poder dominante y subyugante del vampiro, en este caso encarnado por el poder hipnótico de Moreno, poder que comparte con algunos personajes vampiros como veremos más adelante. Al final del capítulo, Irma asesina por orden de Moreno al que hasta ese momento había sido su mentor, el falso Conde Kerlor, todo ello con la complicidad del criado al que hemos considerado símil de Igor. Como veremos más adelante, el Drácula que encarna el actor Bela Lugosi comparte muchas características con el personaje de Moreno, el cual podría haber sido la inspiración del actor.

En el título del séptimo episodio, *Satanás*, nos da una referencia del tipo de mal con el que nos enfrentamos. El máximo jefe del clan de los Vampiros se llama Satanás, lo cual es una referencia más a cómo los vampiros desde sus orígenes se consideran entes demoníacos. Pero también lo es a cómo la máxima maldad está relacionada con Satanás. Resulta llamativo que a lo largo del capítulo ocho, mientras Satanás sigue siendo el Gran vampiro, se disfraza precisamente de padre, (padre Joachim) y con la excusa de llevar la misión a las iglesias de África intenta liberar a Irma Vep.



**Ilustración 15.** *Les Vampires*. Louis Feuillade, 1915. Satanás disfrazado de Padre da consuelo a las presas, entre ellas Irma Vep.

---

Anthony Leondis, en 2008, donde el malvado criado se ha convertido en un adorable personaje decidido a hacer sus propios experimentos y ganar el concurso de ciencia.

De nuevo vemos la relación de los Vampiros con la religión. Satanás disfrazado de cura no es sino una paradoja para aumentar la crueldad del personaje que más adelante, en ese mismo capítulo, se enfrentará a un niño, el hijo de Mazamette.

El último capítulo se titula *Bodas ensangrentadas (Les noces sanglantes)* haciendo referencia a la boda entre Irma Vep y Venomous, que acaba con la matanza de todos los invitados incluidos los novios. En este capítulo, Jane y Phillipe ya están casados, así que no se siembra la duda entre quienes se producirá la matanza, aunque en este mismo capítulo Mazamette pida matrimonio a Augustine. Ezra apunta otra posible teoría para el título: “El título del episodio final ‘Les noces sanglantes/Las nupcias sangrientas’ también puede leerse en relación con la convencional demanda de los matrimonios tradicionales de una sábana sangrienta como confirmación de paternidad, en el caso de que la virginidad de la novia sea confirmada en el momento de la disolución”<sup>151</sup>. La tercera posibilidad es la referencia a la sangre debido a que es una boda entre vampiros. A lo largo de toda la película, los vampiros trepan edificios y huyen por los tejados con la habilidad de cualquier trapeceista de circo, lo cual de nuevo es una aproximación más a los vampiros tal y como los hemos visto hasta el momento. Así como lo es la capacidad de los vampiros de revivir varias veces después de que los disparen, salten de trenes, etc.

Otro aspecto que nos parece interesante destacar en el film es que veremos claramente la figura de la *femme fatale*. Debemos hacer un inciso para indicar la diferencia entre vampira y vampiresa, pues suelen utilizarse indistintamente aunque ambos términos refieren significados diferentes. Una vampiresa es aquella mujer que interpreta papeles de mujer fatal, y por extensión se aplica a este tipo de mujeres que con sus atributos consiguen tener gran poder sobre los varones. La vampira en cambio es una figura temible que se alimenta de la sangre o sustancia vital de otros. El mito de una mujer devoradora de hombres no es nuevo ni mucho menos, desde el mito de las sirenas que con sus cantos y su aspecto atraen a los marineros para hacerlos naufragar, a mujeres reales –como Cleopatra–, hasta toda una serie de figuras como aves o felinos –mitad mujer– que tientan a los hombres intentando que rompan con los valores establecidos o la moral aceptada. En este papel la mujer tiene prácticamente sometido al hombre, la *femme fatale* miente, seduce, engaña y manipula a su antojo utilizando en ocasiones su sexualidad para lograr sus objetivos. De esta manera, la *femme fatale* vive

---

<sup>151</sup> Traducción libre de: “The final episode’s title, ‘Les noces sanglantes/The bloody nuptials’ (...) can also be read in relation to the traditional marriage convention’s demand for a bloody sheet, as a confirmation of paternity, in which the bride’s virginity is affirmed at the very moment of its dissolution”. EZRA, Elizabeth (2006) Op. Cit. P. 17.



de las desgracias de los demás, normalmente hombres, del mismo modo que las vampiras se alimentan de sangre. El hecho de relacionar la *femme fatale* con la vampira tampoco es nuevo, de hecho en la tradición vampírica, como hemos visto en el capítulo de los conceptos previos, se solía caracterizar al vampiro como una mujer.

Irma Vep parece inaugurar en cine a la mujer fatal de la que hemos hablado. Será la primera figura femenina que encarne el mal y el vampirismo con tanta elegancia. La primera vez que la vemos será cantando en el cabaret “The Howling Cat” subida al escenario, esto tiene una intencionalidad muy clara, Gloria Salvado afirma: “Su sitio natural es el escenario del cabaret. Irma Vep es una actriz. Debe recordarse que la principal calidad de los vampiros es el dominio de la escena, su capacidad como actores para encarnar múltiples personajes. Es decir su habilidad como ente ficcional que prolonga el misterio y, en consecuencia, la ficción.”<sup>152</sup> Es por ello que a lo largo de toda la película veremos a Irma con diferentes trajes y en diferentes papeles: “Irma Vep puede interpretarse a ella misma encima del escenario; puede ser un vampiro de mallas negras dispuesto a efectuar un crimen; o puede ser una doncella que quiere acceder al carnet secreto que Phillipe Guérande esconde en su dormitorio. Cada situación exige un personaje. Irma Vep tiene mil caras.”<sup>153</sup> Debemos mencionar que, además se ha vestido de hombre, siendo el hijo del falso Conde Kerlor, así la androginia, en algunos casos como veremos más adelante, es otro de los rasgos característicos de los vampiros. Sin embargo, todas las veces que se nos presenta es de una manera sugerente, elegante y seductora. Es capaz de tener a su lado siempre al hombre más importante de la cúpula de los vampiros, primero Moreno, y después Venomous, y a los dos les sobrevivirá, siendo en realidad el cerebro que está detrás de la mayoría de las acciones del clan. En un momento, en el capítulo ocho, parece conmoverse con la hospitalidad y amabilidad de la gente, pero pronto, vuelve a utilizar a su favor a todas las personas que la han ayudado, mostrando su lado de *femme fatale*. Irma Vep sólo se permite ese momento de duda, ya que no la volveremos a ver con remordimientos de ninguna clase. Es una vampira que sobrevive varias veces a la muerte, siendo la única superviviente de una explosión del barco en el que viajaba en el capítulo octavo, después de caer de un coche en marcha, o tras ser disparada. El destino final de Irma no podría ser otro que el que comparte con todas las figuras a las que inspiró posteriormente: la muerte. No es el

---

152 SALVADO, Gloria (2010) La identidad en el laberinto: La construcción de género en las ficciones conspirativas norteamericanas. Girona: Universitat Pompeu Fabra, (Ponencia del congreso: Grup d'investigació Arpa (Anàlisi Recepció Pantalles Audiovisuals) [En línea; <http://www3.udg.edu/publicacions/vell/electroniques/congenere/2/comunicacions/Gloria%20Salvado%20Corretger.pdf>] P. 10.

153 SALVADO, Gloria (2010). Íbid. P. 10.

héroe Phillipe Guerande quien la mata, sino que debe ser una mujer, en este caso a manos de la viuda Augustine, que además ejerce su venganza.

Otra de las mujeres que ha sido considerada también un *femme fatale* es Theda Bara, a quien se le ha considerado muchas veces la primera mujer vampiro de la historia. Bajo el nombre de Theodosia Goodman nació en Cincinnati en 1885. De ella se dijo que su padre era un guapo oficial francés y su madre una beduina escapada de un harén que murió al dar a luz. Normalmente, representa papeles eróticamente fatales como Cleopatra o Salome. A pesar de estas excepciones, la vampira la veremos normalmente como un monstruo, por su capacidad sexual. En contraposición al vampiro varón al que se irá viendo como alguien elegante y hermoso, un galán.

Esta película gozó de mucho éxito entre el público, pero los surrealistas en concreto alabaron muchos de sus aspectos, como la forma de narrar o el desprecio por la lógica: “Los extraños destellos de anarquía que brillan a través del pilar de la sociedad solo puede ser explicado por una especie de revuelta inconsciente a la que se dio rienda suelta en sus sueños –es decir- en este film.”<sup>154</sup> Recordemos el capítulo sexto en el que el falso conde Kerlor comienza a narrar una historia que vemos en imágenes sobre un soldado francés que le pide a una mujer española que dé agua a sus caballos y ésta suelta unos toros. El hombre vence a los toros pero no se venga de la mujer. Es bastante extraño la inclusión de este corto que poco o nada tiene que ver con la trama, pero que parece que fue incluido porque Feuillade ya lo tenía grabado. Debemos mencionar que tanto los toros como las corridas de toros son un tema bastante recurrente para los surrealistas. Algunos comparan la inclusión de este corto con la escritura automática de los surrealistas, otros, como Ado Kyrou lo considera un collage cinematográfico, precursor de los collages pictóricos de Max Ernest<sup>155</sup>.

## b. La película en su contexto

---

<sup>154</sup> Traducción libre de: “The strange surrealist flashes of anarchy which spark through the work of this pillar of society can only be explained as some sort of unconscious revolt to which he gave rein in his dreams –that is to say, in this films.” En LACASSIN, FRANCIS (1964) Op. Cit. P. 67.

<sup>155</sup> KYROU Ado (1985) *Le Surréalisme au cinema*. Paris: Editions Ramsay.

Si analizamos estas películas en su contexto debemos tener en cuenta que estamos en la primera década de vida de este medio y que cuenta con el desprecio frontal de los que consideran una mera copia del teatro. La burguesía, una vez satisfito su curiosidad inicial, empezó a considerar el cine algo propio de personas de más baja calaña, una atracción de feria propia de ignorantes. En esta película, “La realidad representada en los filmes trata la sociedad burguesa francesa, en donde el orden, parecería ser estable mientras los vampiros se mueven por fuera de la ley para luego socavarlo”<sup>156</sup>. Así veremos cómo los vampiros se hacen con los disfraces de las capas más altas de la sociedad, usurpando la identidad de condes, doctores, policías o curas. Esto puede ser claramente una crítica a los más altos estamentos sociales. O simplemente una manera de dotar de cierto aspecto sobrenatural a los vampiros “Por razones muy pragmáticas, entonces, la lógica de sustitución suscribe la prevalencia de suplantación en la serie. Si estos vampiros no chupan sangre y no usan sus colmillos, ataúdes, cementerios, castillos o incluso la inmortalidad, muestran predilección por habitar en los cuerpos de otros personajes”<sup>157</sup>. O como reflejo de una de las enfermedades mentales consecuencia de la guerra: “Quizá no es de extrañar, que terminada la guerra, los psiquiatras identificasen una nueva clase de delirio paranoico, ‘T’illusion des sosies’ o Síndrome de Capgras, en pacientes que traumatizados por la pérdida de sus seres queridos imaginaron que incluso los supervivientes habían sido asesinados o poseídos y remplazados por impostores que habitaban en sus cuerpos”<sup>158</sup>. En plena Guerra Mundial cunde la desconfianza: cualquiera puede ser el enemigo. Sin embargo, debemos mencionar cómo en ningún momento de la película, se menciona la guerra que estaba teniendo lugar durante el rodaje. Una de las posibles causas de esto, es que Feuillade sabía que los espectadores querían distraerse de los horrores de la contienda y no parecía una buena idea seguir viendolos también en su tiempo de ocio, una teoría a la que también apunta Ezra: “Esta aparente omisión tal vez podría explicarse por el hecho de que la audiencia estaba buscando diversiones para distraerse de los horrores que les rodeaban”<sup>159</sup>. Todos los inventos de los que hemos hablado previamente, como la cantidad de mensajes cifrados que aparecen durante el serial

---

<sup>156</sup> TOTARO, Alejandro. (2010). Op. Cit. P. 11.

<sup>157</sup> Traducción libre de: “For very pragmatic reasons, then, the logic of substitution underwrites the prevalence of impersonation in the serial. If these vampires do not suck blood and have no use for fangs, coffins, graveyards, castles or even immortality, they do display a predilection for inhabiting other character’s bodies” EZRA, Elizabeth (2006) Op. Cit. P. 10.

<sup>158</sup> Traducción libre de: “It is perhaps no wonder that, immediately after the war, psychiatrists identified a new class of paranoid delusion ‘T’illusion des sosies’ or Capgras’ Syndrome, in which patients traumatized by the loss of loved ones imagined that even survivors had been killed or spirited away and replaced by imposters who inhabited their bodies”. EZRA, Elizabeth ibid. P. 10.

<sup>159</sup> Traducción libre de: “This apparent omission could perhaps be explained by the fact that audiences were looking for diversions to distract them from the horrors going around them”. EZRA, Elizabeth Ibid. P. 2.

puede ser de nuevo una alusión consciente o no al espionaje durante la Primera Guerra Mundial: “El énfasis repetido en descifrar mensajes codificados evoca la práctica de romper el código utilizado en actividades de espionaje en tiempos de guerra”<sup>160</sup>. De esta misma manera las referencias a gases venenosos que aparece repetidamente a lo largo de la serie: usado para paralizar a un gran número de invitados a una fiesta (episodio 5), para detener a Mazamette (episodio 9) o en un intento de envenenar a Phillipe (episodio 10) evocan igualmente a los gases venenosos utilizados por primera vez durante la Primera Guerra Mundial por Alemania.

Así mismo, Ezra nos indica otra similitud entre uno de los hechos que se narran en la película y una noticia acontecida en la realidad: “Finalmente, el barco que explota en el que Irma escapa por poco de la muerte (y para el que Feuillade parece haber usado imágenes de noticiarios reales) habría recordado a la audiencia el hundimiento del Lusitania, el barco de pasajeros británico bombardeado por los alemanes, también en la primavera de 1915, en el que murieron unos 1400 civiles y fue noticia en todo el mundo”.<sup>161</sup> Tras su estreno la película fue prohibida como afirma Nuria Vidal: “La Buena prensa y las autoridades no tardaron mucho en conseguir que sus aventuras fueran perseguidas, e incluso prohibidas, en algunas salas de cine <por su mal ejemplo>”<sup>162</sup>.

Por otro lado, con esta película se desmonta la idea de que el vampiro cinematográfico nació en EEUU (después, claro está, de la realización de *Nosferatu*), Azzopardi, da su visión explicándolo: “Parece que la palabra ‘vampiro’ fue creada en Estados Unidos, a pesar de la reivindicación (...) de la actriz francesa Musidora. De verdadero nombre Jeanne Roques fue elegida por Louis Feuillade para ser la protagonista de su película “Les Vampires” rodada el mismo año que “A fool there was” pero en Francia”<sup>163</sup> y es que ambas actrices interpretan a una vampiresa, tanto Theda Bara como Musidora.

---

160 Traducción libre de: “The repeated emphasis on deciphering scrambled messages evokes the practice of code-breaking used in wartime espionage” EZRA, Elizabeth Ibid. P. 4.

161 Traducción libre de: “Finally, the exploding ship from which Irma narrowly escapes death (for wich Feuillade appears to have used actual newsreel footage) would have reminded audiences of the sinking of the Lusitania, the British passenger ship bombed by the Germans, also in the spring of 1915, which killed some 1400 civilians and made headlines around the world”. EZRA, Elizabeth Ibid. P. 5.

162 VIDAL, Nuria (2007) Op. Cit. P. 28.

163 Traducción libre de: “Il semble bien que ce mot de 'vamp' ait été créé en Amérique bien qu'il fût revendiqué, (...) par l'actrice française Musidora. De son vrai nom, Jeanne Roques, cette dernière fut choisie par Luois Feuillade por être l'héroïne de son film: 'Les Vampires', tourné la même année que "A fool there was" mais en France”. AZZOPARDI Michel (1997) *Le temps des Vamps 1915-1965 (cinquante ans de sex-appeal)*. Paris: Éditions L'Harmattan. P. 91.

### c. Características del vampiro

Las características de estos vampiros son muy peculiares en comparación con los vampiros que veremos posteriormente. No se acogen a la definición “estricta” dada como un ser sobrenatural, a primera vista, ya que aparentemente no se alimentan de sangre ni duermen en ataúdes, sin embargo, sí tienen unas características prodigiosas, como el que sean capaces de hipnotizar con la mirada. El hecho de que hayamos decidido incluir estos vampiros tiene que ver con el mal que representan. Vienen a socavar el bienestar de las familias burguesas acomodadas exactamente igual que harán posteriormente los vampiros como Drácula. Sus habilidades atléticas son increíbles, siendo capaces de saltar por ventanas o trepar por tejados con una agilidad que no es propia del ser humano corriente. Por otro lado, no tienen escrúpulos al relacionarse con el satanismo (uno de los que ocupará el cargo de Gran Vampiro se hace llamar Satanás), algo que también tienen en común con la figura tradicional que se ha vendido del vampiro. El hecho de que sea una mujer, Irma Vep, uno de los personajes con más peso dentro del clan de los vampiros nos muestra algo que tardaremos en volver a ver: la seducción satánica de la vampira como reflejo del miedo a la mujer independizada. Esta *femme fatale* es mostrada como poderosa dentro de su círculo, y la más estable, ya que a lo largo de la saga, la figura de gran jefe es interpretada por varios hombres diferentes. Sin embargo, ella utiliza ese poder que tiene y que es consciente de él, para hacer el mal, sin mostrar remordimientos por ello. Por otro lado, son unos delincuentes con una sed de dinero equiparable a la sed de sangre del vampiro tradicional. No tienen reparos ni escrúpulos en hacer lo necesario para conseguir sus objetivos, (en este caso el dinero y poder), y después no tienen arrepentimientos.

### 3.1.2.7. Promoción y comercialización del film.

Para la promoción de la película se crearon unos posters en los que aparecía la cabeza de Irma Vep, rodeada de cuestiones: "Qui? Quoi? Quand? Ou...?". Se colocaron en los lugares más estratégicos de París. Para Elizabeth Ezra, este poster es un símbolo de la castración, unido a los traumas producidos por la Guerra Mundial: "Pido una reconsideración de su condición emblemática como símbolo de la castración y sugiero que la imagen del serial de Feuillade puede estar unida a las ansiedades y traumas generados durante la Primera Guerra Mundial"<sup>164</sup>. Posteriormente, en 1916, debido al enorme éxito, la película fue novelizada en siete afiches.

#### a. Repercusiones Posteriores.

Las repercusiones de esta obra son múltiples, a nivel de formato será precursora ya que introduce elementos que se utilizan hoy en día para la elaboración de seriales televisivos. Las características que introduce, tanto a nivel de presentación de los personajes como de elaboración de la información, supusieron un modelo a seguir en los seriales de todo el mundo. El clima de tensión y misterio que consigue dosificando la información, se utilizará actualmente no sólo en seriales de vampiros sino en todo tipo de géneros y formatos. Por otro lado, aunque como hemos mencionado, éstos no son vampiros al uso, muchos de los atributos que poseen los veremos en los films posteriores asociados a seres de ultratumba, como puede ser la capacidad hipnótica de la mirada o la agilidad capaz de trepar edificios.

---

<sup>164</sup> Traducción libre de: "I argue for a reconsideration of its emblematic status as a symbol of castration, and suggest how the image of the severed head in Feuillade's serial can be linked to the anxieties and traumas engendered by World War I" ". EZRA, Elizabeth (2006). Op. Cit. P. 2.

## 3.2. EL VAMPIRO EXPRESIONISTA

### 3.2.1. Marco histórico

El periodo del cine primitivo no duró mucho tiempo, sólo unos pocos años hasta que directores innovadores como David Wark Griffith y otros revolucionaron la manera de filmar, dejando a un lado el anclaje en los esquemas de representación teatral. Hemos considerado finales de la década de los 10 como el final de la etapa del cine primitivo, ya que para esa fecha se empezaron a solventar problemas técnicos y se produjo un cambio significativo que conllevó el perfeccionamiento de la técnica narrativa. El marco histórico que hemos analizado en esta etapa va, por lo tanto, desde principios de los años 20 hasta principios de los años 30, donde una película de vampiros: *Drácula*, (Íb. Tod Browning, 1931) supone un impulso novedoso al género tanto argumentalmente como en la manera de grabar.

Primeramente, debemos explicar que el cine expresionista se basa en el movimiento artístico del expresionismo, de principios del siglo XX, que alcanzó a la pintura, arquitectura, escultura y demás artes, llegando con más dilación al cine. Este movimiento se inscribe en una renovación artística general. El movimiento expresionista surgió por toda Europa, pero su núcleo central fue Alemania. En otros países las características varían ligeramente. Por eso, consideramos el expresionismo alemán el más puro. El marco histórico en el que se desarrolla también es importante remarcarlo, el expresionismo tiene una delimitación muy concreta: entre el final de la Primera Guerra Mundial y el ascenso de Hitler al poder. Con la siguiente cita podemos reflejar el ambiente de opresión que da lugar al expresionismo: “Un grito se eleva desde tanta precariedad: el hombre grita pidiendo alma, toda la época se convierte en un solo grito de angustia. También el arte grita, desde la oscuridad profunda grita pidiendo auxilio, invocando al espíritu: eso es el expresionismo”<sup>165</sup>. En una situación económica desastrosa (República de Weimar) el descontento de la población era notable, y se

---

<sup>165</sup> VVAA (1998) *Expresionismo*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Pág. 104.

tradujo en una falta de apoyo a los partidos políticos moderados tradicionales. Los partidos extremistas contaban cada vez con más apoyo de la población que veía en el triunfo de la Revolución Rusa un modelo a seguir. La crisis de 1929 hundió aún más a un país ya endeudado por las indemnizaciones de guerra. Y el recién fundado partido Nacionalsocialista (NSDP) engrosaba sus filas para culminar con su victoria aplastante en las elecciones de 1933. Poco tiempo después este partido abolió la democracia para instaurar un régimen fascista. El esplendor cultural fue liquidado y los proyectos artísticos debían únicamente magnificar la nación: el fin de la libertad civil y política hizo sucumbir también la libertad creativa.

En este movimiento vemos como la expresión de los movimientos subjetivos prima por encima de la descripción figurativa y objetiva de la realidad. El principio fundamental del expresionismo era una visión subjetiva del mundo. Todo el contenido se subordinaba a una visión en el que la perspectiva quedaba desarticulada, la iluminación provocaba potentes contrastes, las formas angulosas, y la arquitectura predominaban. Será un retomar de la subjetividad del romanticismo aumentada y exagerada hasta ser la propia subjetividad la que crea el mundo que me rodea comportando una abstracción del individuo.

El expresionismo es considerado por algunos la prolongación del romanticismo, por eso los vampiros son un tema perfecto para las creaciones de los autores expresionistas. Eriner Lotte se pregunta: “¿Resulta presuntuoso declarar que el cine expresionista alemán tan sólo es una prolongación del romanticismo y que la técnica moderna lo único que hace es prestar formas visibles a las imaginaciones románticas?”<sup>166</sup> A este respecto debemos indicar que la cámara cinematográfica puesta al servicio de los ideales de la época nos mostrará los más abyectos claroscuros dotando de toda una atmósfera de irrealidad a la escena así como a los personajes. Algo que favorece tremendamente a los artistas expresionistas. Pero, además según afirma Antonio José Navarro, “para los románticos alemanes, el caos y la desmesura, las analogías y antagonismos que mueven el mundo, se ocultan tras un velo de misterio llamado “realidad” que la mente es incapaz de desenmascarar.”<sup>167</sup>. Por lo que el expresionismo retoma algunos de los principios del romanticismo, pero especialmente los aspectos sombríos: los tormentos del alma, las presencias sobrenaturales... todo ello

---

166 EISNER, Lotte (1988). *La pantalla demoniaca. Las influencias de Maz Reinhardt y del expresionismo*. (Ensayo sobre el cine alemán de Maz Reinhardt y el expresionismo completado en 1965). Madrid: Ed Cátedra, colección “Signo e imagen”, N12. P. 85.

167 NAVARRO, José Antonio en VVAA. (2002) *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. San Sebastian: Donostia Kultura. P. 62.



sin poder llegar a una realidad de la que tan sólo tenemos cierta idea gracias a las creaciones artísticas, es decir, por la creación de la imaginación.

Por esto mismo esta película, *Nosferatu*, dirigida por Murnau en 1922, tiene también mucho éxito entre los surrealistas, ya que la consideran como la creación de un mundo aparte. Cuando Hutter cruza la puerta del castillo del Conde lo conciben como la entrada al surrealismo. “Uno de sus carteles fue muy citado por los surrealistas: “Y cuando atravesó el puente los fantasmas vinieron a su encuentro”. Este cartel, el único de toda la historia del cine que ha adquirido el rango de lo literario, que ha ignorado la frontera que existe entre los dos medios de expresión”<sup>168</sup>. Esa frontera a la que se refiere como la que nos hace penetrar en el otro mundo, como si se tratase de Alicia en el espejo<sup>169</sup>. Incluso el propio André Breton, calificado como el padre y precursor del surrealismo francés comparó esta película con el arte del pintor Giorgio de Chirico<sup>170</sup>. Por otro lado, la cultura alemana de la época estaba impregnada de ocultismo y esto se refleja no sólo en *Nosferatu*, sino en otras películas, como *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) ya que el cine es reflejo de su época. De hecho no podemos analizar las películas expresionistas sin hablar de su contenido ideológico y simbólico. *Nosferatu* fue vendida como la primera película ocultista y se escribieron para su promoción toda una serie de artículos sobre el cine ocultista.

En la base literaria del expresionismo – que influencia posteriormente al cine- encontramos a Franz Kafka, que, además, supuso una influencia clave para el surrealismo, o Robert Musil, cuyos temas principales como la presencia soterrada del mal o el advenimiento del terror, presentes, por ejemplo, en una de sus obras más celebres *Las tribulaciones del estudiante Törless* (adaptada luego al cine por el director alemán Volker Schlöndorff en 1966 bajo el nombre de *El joven Törless - Der junge Törless*) parecen ser una clara influencia en *Nosferatu*.

La base pictórica del expresionismo tiene dos oleadas principales: la más temprana es la representada por el grupo *El puente* (*Die Brücke*) en 1905. Los autores que mencionaremos en este grupo son Kirchner, Otto Mueller o Vlaminck entre otros muchos. La principal influencia de este grupo será la obra de Munch, por lo que la

---

<sup>168</sup> LEUTRAT Jean-Louis (1999) *Lo fantástico en el cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada. P. 62 y 63.

<sup>169</sup> Nos referimos a la novela *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*) escrita por Lewis Carroll en 1871.

<sup>170</sup> Según afirma BERRUATÚA, Luciano en: (2009) *Nosferatu un film erótico-ocultista-espiritista-metafísico*. Valladolid: Divisa Red SAU.

exaltación del color, la primacía de las emociones y la exageración de las formas será una constante. La segunda ola aparecerá aproximadamente siete años después, en 1912 con la llegada del grupo *El Jinete azul* (*Der Blau Reiter*), encabezado por Kandinsky, Marc y Klee. Lo más destacable es la primacía de lo simbólico por encima de lo formal, que queda relegado a un segundo plano, haciéndose un uso independiente del color y meramente al servicio del plano espiritual de la obra. La creación plástica fue interrumpida por el estallido de la guerra pero su influencia en el cine es notable, tanto en el aspecto formal: hay una abstracción respecto a la realidad como en el aspecto conceptual: se introducen contenidos filosóficos y simbólicos en las obras.

Así mismo, debemos mencionar que el cine expresionista tiene muchas influencias, las pictóricas además de lo que hemos visto se remontan a vanguardias anteriores, e incluso autores como Picasso dejarán su impronta en el expresionismo. Las expresiones arquitectónicas y de diseño del *art nouveau* que poco a poco van introduciendo la geometrización y la escuela de arquitectura Bauhaus (1919-1933) son también claves en el cine, y ambos fueron truncados con el ascenso del nazismo. Otra influencia directa es la obra teatral del dramaturgo alemán Max Reinhardt. En sus obras apreciamos ciertas constantes que se repetirán posteriormente en el cine como pueden ser los contrastes entre luces y sombras. Más adelante comprobamos la importancia de este dramaturgo, clave, ya que varios actores de *Nosferatu* así como el propio director formaron parte de su compañía.

El origen conceptual del Expresionismo está en estrecha relación con el marco político que hemos visto. El momento de convulsión y cambio propició la aparición de nuevos planteamientos filosóficos. En la base de estos encontramos a algunos de los pensadores más importantes de inicios del siglo XX. Una de las ideas que vertebra el movimiento es la manera de reflejar la realidad, se refleja de una manera extraña, se huye de ella a través de elementos exagerados, a veces incluso grotescos. En el plano ensayístico mencionaremos a Worringer, que viene a reforzar lo anterior, siendo el aislamiento la idea que trata de expresar. Todas las ideas, así como las influencias van construyendo los cimientos de los filmes expresionistas que muestran las continuas alusiones a la realidad contemporánea así como el aviso de amenaza que se cierne sobre Alemania.

Centrándonos en el cine expresionista alemán, debemos mencionar la figura precedente de Paul Wegener, que introdujo el personaje de El Golem, que se llevó al cine tres veces entre 1914 y 1920 y que refleja las constantes del cine expresionista en cuanto a estética y mensaje. La obra que se toma como inauguración del expresionismo

es *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1919). La película cuenta la historia de un doctor enloquecido que utiliza la hipnosis para que otros personajes cometan crímenes. La figura de doctor enloquecido será recurrente en el cine expresionista. La puesta en escena, así como la escenografía de la película favorecen el misterio y dan el protagonismo a las sombras: los asesinatos los vemos mediante sombras en las paredes, que son oblicuas y alargadas provocando un ambiente opresivo. Los personajes están maquillados de manera grotesca y sus gestos son sumamente exagerados. El mensaje de la película es claro: el terror domina en una atmósfera opresiva e insegura. El mal, representado por una figura poderosa capaz libremente cometiendo sus crímenes con un instrumento bastante desconocido e incluso cercano a lo mágico como es la hipnosis.

Otras obras expresionistas son: *Genuine* (*Genuine, die Tragödie eines seltsamen Hauses*, Robert Wiene, 1290) *El Golem* (*Der Golem*, Paul Wegener y Henrik Galeen, 1920) y *De la mañana a la medianoche* (*Von Morgens bis Mitternacht*) de Karl Heinz Martin, también de 1920. En 1921: *La escalera de servicio* (*Die Hintertreppe*) de Leopold Jessner y Paul Leni y *Rieles* (*Scherben*) de Lupu Pick. En años sucesivos: *Vanina* (*Vanina oder die Goldenhochzeit*, 1922) de Arthur von Gerlach, *Raskolnikoff* (Robert Wiene, 1923) *La calle* (*Die Strasse*; Karl Grüne, 1923) *El tesoro* (*Der Schatz* G. W. Pabst, 1923) y *Sombras* (*Schatten / Eine Nächtliche Halluzination*, Arthur Robison, 1923). *El gabinete de las figuras de cera* (*Das Waschfigurenkabinett*, Paul Leni, 1924), *Crónica de Grieshuus* (*Zur Chronik von Grieshuus*, Arthur von Gerlach, 1924), *La calle sin alegría* (*Die freudlosse Gasse*, G. W. Pabst, 1925) también conocida como *Bajo la máscara del placer*. *Variété* (Ewald André Dupont, 1925). *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, Henrik Galeen, 1926) que constituye una segunda versión a la obra primigenia del mismo nombre, dirigida por Paul Wegener en 1913.

Junto a Murnau, del que hablaremos más adelante, el otro pilar del expresionismo es Fritz Lang. *Las tres luces* (*Der Müde Tod*, 1921), fue su primer acercamiento al expresionismo (además de la primera película que guioniza junto con Thea von Harbou, con quien posteriormente contrae matrimonio). Sin embargo, la obra maestra del expresionismo de Lang será *El doctor Mabuse* (*Dr. Mabuse der Spieler*, 1922), en la que comienza a narrar la historia de un doctor loco, que retomará en 1932 (*El testamento del Dr. Mabuse- Das Testament des Dr. Mabuse*) y en 1960 (*Los crímenes del Dr. Mabuse- Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*). Otra obra que debemos mencionar es *Metropolis* (Fritz Lang, 1924), que es considerada patrimonio nacional por la UNESCO. La historia se desarrolla en el año 2000 y plantea un mundo

doble: uno superficial y otro subterráneo. En la película veremos una revuelta organizada por un robot malévolo hecho a imagen y semejanza de una mujer, así como una historia de amor. El director artístico, Eugene Shuftan, desarrolló toda una serie de posibilidades para describir los dos mundos, una escenografía que propicia una atmósfera apocalíptica, reflejo de la Alemania de esos años y de lo que iba a suceder en los siguientes. Respecto a su ideología, es un referente claro al expresionismo fantástico, una lucha entre el bien y el mal (el mal será encarnado nuevamente por la figura de un doctor). Todas sus características terminan convirtiendo a *Metropolis* en la bandera y definición del movimiento expresionista. Es, además, una de las películas que más ha influido a lo largo de la historia del cine. A pesar de que Lang fuese uno de los máximos exponentes del expresionismo, en una de sus declaraciones afirmó “Yo no soy expresionista, no quería hacer películas de este tipo.”<sup>171</sup>

Antes de su huida de Alemania en 1933, Lang realizó *M, El vampiro de Dusseldorf* (*M*) en 1931 y como ya hemos dicho una nueva aproximación a la figura del doctor Mabuse. Ambas ya sonoras. Hablaremos de *M, El vampiro de Düsseldorf*, a pesar de ese título no trata la historia de ningún vampiro sino los crímenes cometidos en esta ciudad por Peter Kurten, quien fue guillotinado dos meses después del estreno de esta película. Seremos testigos de la Alemania de esta época. La crispación de los ciudadanos con la policía, los continuos registros, el paro, la delincuencia... en resumen, la sociedad alemana en el momento del ascenso del nazismo. Destacaremos la escena en la que nos compara a los criminales con la policía mediante un montaje paralelo en el que hablan de capturar al asesino de los niños. Así, estos criminales los percibiremos de forma diferente “Hitler se sintió fascinado por la personalidad del jefe de los delincuentes: una mirada atenta a los informativos alemanes de 1932-1933 muestra cómo en sus intervenciones copia sus posturas, sus gestos.”<sup>172</sup> El protagonista dará un discurso magistral una vez que ha sido capturado por los delincuentes. Nos muestra sus crímenes como consecuencia de una grave enfermedad mental, esto incluso provoca cierto grado de empatía con el espectador. Otro aspecto a destacar es la realización hecha jugando con las sombras. Como hemos visto es una película expresionista, y algunas escenas son un ejemplo para realizadores posteriores, como el encuentro del asesino y la niña, lo vemos a través de la sombra perfilada del criminal. De todos modos no hablaremos más en detalle de esta película por ser una película de cine negro, que trata la historia del asesino y no de un vampiro.

---

171 CIMENT Michel; FOFFI Goffredo; SEGUIN Louis; TAILLEUR Roger (abril 1968) *Positif*. Número 94. [declaraciones del festival de Venecia de 1967] P. 9.

172 FERRO, Marc (2008) *El cine, una visión de la historia*. Madrid: AKAL. P. 93.

Por último, cabe mencionar la temática y el trasfondo político y filosófico de las obras expresionistas, temática a la que se subordina la estética. Con lo que hemos visto hasta ahora se observa una serie de materias que se reiteran, esto puede deberse a diferentes causas: al intento de copiar fórmulas de éxito para garantizarse un triunfo o por la intención de crear un nuevo estilo con unos mensajes directos. En la mayoría de las obras está presente la presencia soterrada y amenazadora del mal, esto posiblemente es debido al reflejo de la situación de crisis o como premonición de la terrible situación política que se avecinaba. El mal suele estar encarnado en la figura de un personaje oscuro y siniestro, con alguna clase de poderes sobrenaturales. Ejemplos de ello son: El Golem, El doctor Caligari, los doctores Mabuse o como veremos más adelante el vampiro Orlok. Algunos son monstruos por naturaleza, como es el caso del vampiro y del Golem, pero en otros casos se valen de técnicas de hipnosis para ejecutar sus crímenes. Será un tema recurrente, posiblemente debido al momento histórico, además de la preocupación por el psicoanálisis que estará muy presente. Preocupación que comparten con otras vanguardias como el surrealismo. Puede que se trate de llamar la atención sobre una amenaza abstracta y de advertir al público de la manipulación mental que podrían ejercer determinados líderes, según se acercaba el nazismo.

En definitiva, el reflejo social y el inconsciente de esa misma sociedad, con sus miedos y fantasmas, quedan brillantemente expuestos por las obras capitales del expresionismo alemán. La prueba es que más de ochenta años después se pueden extraer imágenes de cómo era aquel país en aquel momento gracias a sus películas.

### 3.2.2. *Nosferatu*. F. W. Murnau, 1922.

#### 3.2.2.1. Introducción

Al hablar del vampiro expresionista el nombre que nos viene a la cabeza es: *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens*, dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau, en Alemania en 1922 y producida por la compañía Prana, con un presupuesto muy limitado. La película es una adaptación de la novela de Stoker que intentó eludir los derechos de autor. La viuda de Stoker, Florence Stoker, interpuso una demanda y la ganó. Se ordenó destruir todas las copias de la película, pero afortunadamente algunas sobrevivieron, gracias a las cuales podemos disfrutarla en la actualidad. Fueron concretamente tres copias, “La copia francesa procedente de la distribución en 1922 por la empresa Cosmograph, la versión *Die Zwölfte Stunde* y la copia (o copias) utilizada de base para esta nueva versión.”<sup>173</sup> Afortunadamente algunas filmotecas en los años 30 no declaraban todos sus fondos para evitar las acciones legales de algunas productoras. La película en ningún momento trata de ocultar que se basa en la novela de Stoker e incluso figura en los rótulos de entrada por lo que sorprende que simplemente se decidiese no pagar los derechos de autor.

En líneas generales, se narra, la novela de Stoker, pero cambiando ciertos aspectos, por ejemplo, la acción no se desarrolla en Londres sino en Bremen. Se modifican los nombres: Harker será Hutter, o Drácula será el Conde Orlok, un vampiro con muy pocos rasgos humanos y cierta apariencia de roedor: orejas puntiagudas, tez calva, enormes ojeras, dientes puntiagudos, largas uñas... Además camina encorvado y está extremadamente delgado. Su presencia entronca perfectamente con el castillo, con un halo de pestilencia y ranciedad nada propios de un aristócrata. Al inicio de la película un rótulo nos presenta lo que veremos a continuación: “*Nosferatu*, quizá la palabra no te suene como el grito nocturno de un pájaro de mal agüero. Pero guárdate

---

<sup>173</sup> BERRUATÚA, Luciano (2009) Op. Cit. P. 284.

de pronunciarla o las imágenes de la vida se desvanecerán en las sombras, sueños espectrales saldrán de tu corazón y se alimentarán de tu sangre”<sup>174</sup>. Las comparaciones del vampiro con un pájaro de mal agüero serán constantes, así como las referencias a la sangre. “¡La sangre es preciosa!” Le dice Orlok cuando Hutter se corta delante de él.

Otros cambios de los que difiere de la novela de Stoker son la desaparición de Van Helsing, y con ello la trama de perseguir al vampiro se convierte en cambio en un sacrificio por los demás. Sin embargo, sí tienen muchas cosas en común además de las que vemos aparentemente. Aparece plenamente unido a las nuevas tecnologías (que son las que usan Van Helsing y todos los que quieran darle caza) y es algo similar al Conde Orlok de *Nosferatu* quien hace de puente en el vacío que existe entre la ciencia y lo sobrenatural, y que es usado constantemente en el lenguaje de la película. A este respecto se refiere Abbot cuando afirma que “los cazadores de vampiros usan la tecnología, pero el vampiro se convierte en la tecnología, capaz de trascender los límites de su cuerpo mediante la transformación a otras criaturas y comunicarse a través de distancias.”<sup>175</sup>

La fotografía de Fritz Arno Wagner y Günter Krampf nos introduce en los juegos de luces y sombras propias del Expresionismo, nos adentra de lleno en la atmósfera de terror del mismo castillo del conde. A lo largo de toda la película la sombra del Conde aparecerá acechante. Al trasladar la acción a Londres no se perderá ni un ápice del terror y ambiente sobrenatural de la fotografía.

---

<sup>174</sup> *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922).

<sup>175</sup> Traducción libre de “The vampire hunters use the technology, but the vampire becomes the technology, able to transcend the boundaries of its body by transforming into other creatures and communicating across distances”. ABBOTT, Stacey (2007) *Celluloid Vampires. Life after death in the Modern World*. United States of America: University of Texas Press. P. 6



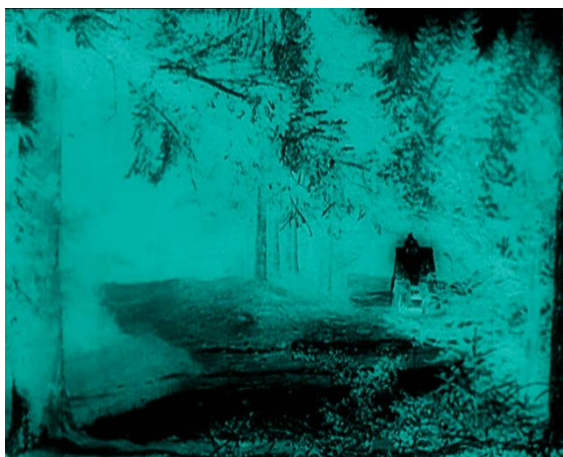
**Ilustración 1.** *Nosferatu*, F. W. Murnau, 1922. La sombra del vampiro como elemento sobrenatural será recurrente en el film.

En general, el argumento es similar a la novela de Stoker. Un abogado viaja a Transilvania, a medida que va alejándose de su mundo en la película vemos un uso de negativos, mientras el carruaje en el que viaja Hutter avanza a toda velocidad por un camino tortuoso rodeado de pinos. Como detalle observamos que en los negativos el cochero y los caballos no alteran su color sino que es el resto del paisaje el que parece mostrar a Hutter los peligros sobrenaturales que le acechan. Para conseguir esto Grau y Murnau cambiaron las telas negras por blancas a los caballos y el carro. “Murnau escribe ‘*El carruaje atraviesa un bosque blanco*’ para conseguir este efecto fantasmagórico, la imagen se proyectó en negativo y para que el carruaje se viera negro hubo que pintarlo/cubrirlo de material blanco”<sup>176</sup> Carro que, después, será reutilizado para que haga de carroza de Orlok, cubriendo con telas la estructura básica y dejando sólo dos caballos en lugar de los cuatro iniciales.

---

<sup>176</sup> BERRIATUA Luciano. (Documental) *El lenguaje de las sombras, Murnau (Die Sprache Der Schatten, Murnau)*. Divisa Home Video 2008. (Material extra del DVD).





**Ilustración 2.** *Nosferatu*, F. W. Murnau, 1922. El bosque fantasmagórico.

Será la primera vez que veamos en cine la mordedura en el cuello, ya que hasta entonces solo aparecía en la novela de Stoker. El cine de vampiros posterior, en mayor o menor medida, ha bebido de esta película que ha llegado a nuestros días como un clásico imprescindible.

### 3.2.2.2. Los orígenes del proyecto. Prana Films.

El director de arte de todos estos interiores de los que hemos hablado fue Albin Grau. Aunque en los títulos de crédito sólo figure como diseñador de decorados y vestuario en realidad fue el promotor de la película, el productor y el responsable de los contenidos esotéricos. Poco se sabe de él, ni siquiera si este es su verdadero nombre: “Grau significa gris y Albin podría ser un juego con albino y su nombre, apropiado para un pintor de cine, sería algo así como gris blanquecino”<sup>177</sup>. La gran vocación de Grau fue siempre el ocultismo aunque trabajaba de publicista, por eso no es de extrañar que se implicase tanto con la película, llegando incluso a hacer los *story boards*. Grau solía hacer la publicidad de películas por lo que es posible que conociese a Murnau al hacer la publicidad de alguna de sus obras<sup>178</sup>. Grau fundó la productora Prana junto al comerciante Enrico Dieckmann y ofreció a Murnau dirigir *Nosferatu*. En esos años Prana era un término relativamente conocido, el nombre de Prana designaba a otras entidades además de la productora. En 1920 había una empresa de venta por correo que también se llamaba Prana y además de literatura ocultista vendía artículos para fumadores, velas, horóscopos...<sup>179</sup>. Todo en Prana Films estaba relacionado con el ocultismo, “El propio signo de la presencia del ocultismo en la productora Prana es su propio nombre y su logo.”<sup>180</sup> Prana es un término sánscrito e indio definido como la sustancia vital que reside en la sangre, pero que forma parte de algo más grande, algo así como el aliento según el Yoga. El prana puede pasar de un ser a otro, y es aquí donde entra el vampirismo, ya que además se transmite por la sangre. Según este principio tanto las enfermedades como las guerras son la manera de renovar el mundo, obedecen a causas espirituales, no a causas físicas y son consecuencia de los malos pensamientos. En la película los malos pensamientos están representados por las sombras y la ignorancia que provocará el contagio de la peste entre los habitantes de Wisborg. Normalmente los vampiros tienen poder sobre una gran cantidad de seres nocturnos “la asociación de seres terroríficos con la enfermedad y la contaminación

---

<sup>177</sup> BERRIATÚA, Luciano (1990) *Los proverbios chinos de F. W. Murnau Etapa Alemana*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales. *Filmoteca Española ICAA*. P. 150.

<sup>178</sup> Idea que apunta: BERRIATÚA, Luciano (1990) *Ibid.*

<sup>179</sup> Wolfman Kisterman en el documental de BERRIATÚA Luciano, *El lenguaje de las sombras, Murnau*. Op. Cit.

<sup>180</sup> BERRIATÚA, Luciano (2009) Op. Cit. P. 63.

está relacionada con la tendencia a rodear a los seres terroríficos de otros seres impuros”<sup>181</sup>



**Ilustración 3.** *Nosferatu*, F. W. Murnau, 1922. La peste se extiende entre los habitantes de Wisborg, que van en procesión llevando los ataúdes.

Del mismo modo, el logo de la productora, muy similar al yin y el yang girados está relacionado con esto mismo, con la diferencia de que, en el caso de este logo, la parte blanca, que simboliza la luz, el conocimiento, el sacrificio por los demás y la inocencia está por encima de la parte negra. La luz está triunfando sobre la oscuridad, un paralelismo más con la película *Nosferatu*, en la que al final la luz vence a la oscuridad.

Poco tiempo después, la productora quebró por problemas económicos, y tuvo muchos problemas por no haber pagado los derechos de la novela de Bram Stoker en la que se basa *Nosferatu*. Por este motivo y como hemos comentado anteriormente, la viuda de Stoker demandó a la productora en 1922, ganó el juicio y en 1925 el juez ordenó que se destruyesen todas las copias de la película. Albin Grau cesó de su cargo en la productora en noviembre de 1921, cuando se había registrado la Sociedad en febrero de ese mismo año.

Aunque la causa de la quiebra de Prana fueran los problemas económicos, lo cierto es que la productora ganó mucho dinero con *Nosferatu* que tuvo mucho tirón entre el público, pero el dinero fue malgastado y derrochado de manera que no fue viable para la productora el poder continuar con su actividad. Posteriormente con el

---

<sup>181</sup> CARROLL, Noël (2005) *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Machado Libros. P. 119.

mismo socio con el que fundó Prana creó una nueva productora llamada Pan, con esta productora se hizo una nueva película: *Sombras (Schatten)* y de nuevo Grau fue el director artístico y esta vez fue Arthur Robinson quien la dirigió ya que Murnau estaba trabajando en exclusiva para Erich Pommer. Algunos actores de *Nosferatu* aparecieron también en esta película, y de la misma manera Fritz Arno Wagner se hizo cargo de la fotografía.

Finalmente, Grau acabó por retirarse completamente de Pan, la productora que fundó con Dieckmann, pero siguió trabajando como decorador en la UFA; aunque más adelante se retiró del cine para dedicarse de lleno a su pasión: el mundo del ocultismo. El mismo año que se destruyeron los materiales de *Nosferatu*, 1925 fue cuando decidió cesar su actividad cinematográfica, posiblemente por la depresión e impotencia de ver su trabajo arruinado. Perteneció a la logia berlinesa Fraternitas Saturni, que posteriormente fue perseguida por los nazis. Se piensa que Grau consiguió huir a Suiza con su hija, regresando a Alemania tras la guerra, aunque la otra posibilidad es que fuese apresado por los nazis y muriese en un campo de concentración en 1942<sup>182</sup>.

Esta logia tenía una revista de la que llegó a publicarse hasta cinco números, llamada Saturn Gnosis. Albin Grau redactó varios artículos y dibujó para esta revista. Muchas de las referencias del mundo de *Nosferatu* podemos encontrarlas en esta revista. Una de las pruebas más palpables es que en el número dos de la revista aparece un retrato del místico Paracelsus, dibujado por Steiner-Prag en 1923<sup>183</sup> y cuyo parecido con *Nosferatu* es notable, no sólo el parecido con el vampiro, sino con toda la estética de la película. El director de la película, Murnau, era ateo y no estaba especialmente interesado en el ocultismo, pero le gustaba hacer películas, y especialmente fantásticas.

---

<sup>182</sup> Tal y como apunta BERRUATÚA, Luciano (2009) Op. Cit.

<sup>183</sup> Actualmente esta pintura puede verse en el Instituto Leo LBI Art Collection, 15 West 16th Street, New York, NY 10011.

### 3.2.2.3. Friedrich Murnau, el director.

Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) de verdadero nombre Friedrich Wilhelm Plumpe, desde joven quiso dedicarse a la pintura. Poco a poco desistió ya que consideró que no estaba capacitado para ello pero siguió interesándose por el teatro. Cambió su apellido en 1910 por el de Murnau por las constantes disputas que tenía con su padre, que insistía en que fuese profesor, y adoptó el apellido de Murnau, lugar en el que pasó unas vacaciones en los Alpes. Consideró a Reinhardt su maestro, y la influencia de este se nota en todas las películas del director, en las que utiliza imágenes para componer escenas, además de una búsqueda de realismo con interpretaciones naturales y al mismo tiempo el uso de efectos especiales. Además muchos de los actores de *Nosferatu* proceden del círculo de las obras de teatro de Reinhardt, como Greta Schroeder o Alexander Granach (que dan vida a Ellen y Knock respectivamente).

La Primera Guerra Mundial tuvo tremendas consecuencias en la vida de Murnau; murió su amante Ehrenbaum-Degele, un poeta judío con quien completó su formación expresionista. Y además sufrió una grave enfermedad renal que le acompañará el resto de su vida. A raíz de la guerra se volvió profundamente antimilitarista, y años más tarde veremos en su película *El último* (*Der Letzte Mann*, 1924) cómo les ridiculiza. La primera película que dirigió Murnau fue *Der Knabe in Blau*, rodada en los primeros meses de 1919. Se encuentra perdida y tan sólo quedan unas cuantas fotografías. Fue producida por Ernest Hoffman e interpretada también por los actores del círculo de Max Reinhardt. Su segunda película fue *Satanás* (1920), una superproducción interpretada por Conrad Veidt, de esta película sólo se ha conservado dos pequeños fragmentos, pero en su día fue todo un éxito que catapultó la carrera de Murnau. El guion es de Carl Mayer, que se convertirá en el guionista de los principales trabajos de Murnau, como *Tartufo o el hipócrita* (*Herr Tartüff*, 1925) o *Amanecer* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1925). La única película interpretada por Conrad Veidt que ha llegado hasta nosotros es *La luz que mata* (*Der Gang in die Nacht*, 1921). Film a raíz de Albin Grau decidió contratar a Murnau para dirigir *Nosferatu*. En ella podemos ver numerosos signos que sirvieron de precedente, por ejemplo la notable influencia pictórica de todos los fotogramas. El paisaje se convierte en un elemento dramático más, y las fuerzas de la naturaleza alcanzan un protagonismo, en ambos casos, desde el lado más oscuro. Asimismo, Murnau intentará crear unas imágenes que impacten al

espectador, que le inquietasen creando un clima de tensión y misterio. Lo que ya logró en la película *El castillo encantado* (*Schloss Vogelöd*, 1921) en la cual ensaya todos los recursos dramáticos que después aplica en esta película. Durante el rodaje de *El castillo encantado*, Murnau ya sabía que iba a rodar *Nosferatu*, por eso, es significativa una escena en la que un huésped miedoso que habita un castillo en el que se suceden una serie de desapariciones sueña con un extraño ser al que sólo vemos una mano, pero que curiosamente nos recuerda mucho a la mano del conde Orlok. Podemos interpretarlo como una búsqueda de planos terroríficos para utilizarlos en *Nosferatu*, ya que realmente la escena no encaja demasiado con el resto de la película.

El director de fotografía de esta película Fritz Arno Wagner, también sabía que su siguiente proyecto iba a ser *Nosferatu*, por ello es bastante probable que también le interesase experimentar los planos más terroríficos para aplicarlos después.

El siguiente gran amor que se le conoce a Murnau fue Walter Spies, un artista polifacético de origen ruso. Aunque Walter Spies nunca mostró demasiado interés por el mundo del cine, Murnau le nombró su “asesor artístico” durante los rodajes. La primera película en la que se sabe que intervino fue precisamente esta. Spies insistió en que su hermano, Leo Spies, músico compusiese la banda sonora de varias películas, y así lo hizo componiendo la banda sonora de *Phantom* en 1922 y *Las finanzas del Gran Duque* (*Die Finanzen des Großherzogs*, 1924), la cual no pudo terminar porque en 1923 Spies se marchó a Bali.

El guionista de *Nosferatu* fue Henrik Galeen, que nació en Berlín en 1881, y había trabajado además como periodista y como actor. Además, fue secretario del escritor ocultista Hanns Heinz Ewers, tenía contacto con otros miembros de la OTO y al igual que Albin Grau era seguidor de Crowley. Fue asistente de Max Reinhardt en el Deutsches Theater y codirigió junto a Paul Wegener la película *El Golem* (*Der Golem*, de 1915), basado en la novela homónima de Gustav Meyrink. Se considera a Henrik Galeen el introductor del ocultismo en el cine alemán por el guion de la película *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, Stellan Rye, 1913). El guion que escribió Galeen adapta la novela de Stoker aportando un sentido práctico para la producción (menos personajes, menos escenarios) y aportando un toque original y diferente a la obra. Sin embargo, la idea se le ocurrió a Grau cuando vio una araña chupando los jugos de su víctima “Esta idea de un vampiro que chupa la vida, la energía vital, el alma

que se encuentra en la sangre, es la idea central del Drácula”<sup>184</sup>. Es seguro que Murnau cambió el guion a su antojo, eliminó escenas enteras, modificó las descripciones del guion, el plano en la que aparece la sombra de la mano del vampiro agarrando el corazón de Ellen es un añadido del director que tampoco estaba en el guion original: “Uno de los mejores planos de la película, el de la sombra de la mano del vampiro atenazando el corazón de Ellen, no está en el guión de Galeen, parece un añadido de Murnau que escribe en grandes letras entre admiraciones: ¡Herz-Hand!, es decir ¡Corazón-Mano!”<sup>185</sup>.

El director de fotografía fue Fritz Arno Wagner que nació en Thüringen en 1889. Trabajó como fotógrafo, reportero de guerra y cámara de numerosos largometrajes, trabajó con Fritz Lang, con Karl Grune, Rochus Gliese entre muchísimos otros. Murió en 1958 a causa de un accidente de rodaje.

---

<sup>184</sup> BERRIATUA, Luciano. (Documental) *El lenguaje de las sombras, Murnau*. Op. Cit.

<sup>185</sup> BERRUATÚA, Luciano (2009). Op. Cit. P. 97.

#### 3.2.2.4. Max Schreck.

El actor que dio vida al vampiro fue Max Schreck (Berlín 1879-Munich 1936). Todo tipo de rumores han surgido sobre este actor al igual que sobre el personaje que interpreta, hay quien afirma que se trata del propio Murnau, otros afirman que es el conde Drácula en persona o un vampiro. Sobre el tema de las especulaciones trata la película *La sombra del vampiro*, (*Shadow of the vampire*) dirigida por E. Elias Merghire en el 2000 en coproducción con Inglaterra y Luxemburgo, en la que F.W. Murnau, interpretado por John Malkovich, contrata a un vampiro de verdad para rodar *Nosferatu*. El vampiro accederá a cambio de quedarse, al igual que en la película, con la actriz principal Greta Schroeder, estrella alemana como pago por trabajar en la película. Udo Kier, quien ya había actuado en varias películas de vampiros como *Sangre para Drácula* (*Blood for Dracula*) dirigida por Paul Morrissey y producida por Andy Warhol en 1974, *Blade* dirigida en 1998 por Stephen Norrington o *Revenant: Vampiros modernos* dirigida por Richard Elfman también en 1998, es quien interpreta en *La sombra del Vampiro* a Albin Grau. Durante el rodaje el vampiro irá atacando al equipo técnico, morderá al director de fotografía al quedarse la sala a oscuras debido a un fallo en el generador. El director se enfada y decide dejarle sólo, por lo que el vampiro pondrá en marcha el proyector y empezará a ver las imágenes diurnas que habían grabado. Max Schreck será interpretado por Willem Dafoe. Es interesante la idea de Merghige de que el vampiro no se pueda reflejar en un espejo aunque si en el celuloide.

Por lo que sabemos era un actor que se dedicó primeramente al teatro, para posteriormente dar el paso a la cinematografía. Formó parte de la troupé de Max Reinhardt, y rodó más de medio centenar de películas. Después de rodar *Nosferatu* volvió a rodar con Murnau la, ya mencionada, *Las finanzas del Gran Duque*, en 1923. En 1910 se casó con Fanny Norman, quien pudo haber trabajado como extra en *Nosferatu*, haciendo de enfermera del hospital al que llevan a Hutter<sup>186</sup>. Aunque este actor no haya pasado con grandes méritos a la historia es inolvidable la actuación en este film, y tal vez, como apunta Quim Casas en DreamWorks quisieran homenajearlo

---

<sup>186</sup> Según apunta BERRUATÚA, Luciano (2009). Íbid.



dándole su nombre, pero suprimiendo las dos ces al entrañable ogro Shrek.<sup>187</sup> Por último a modo de anécdota mencionaremos que Schreck en alemán significa “terror” y posiblemente Max sea el diminutivo de Maximun.

Regresando al equipo artístico de *Nosferatu* junto a Schreck, Gustav Von Wangenheim interpretará a Hutter. Wangenheim nació en 1895 en Wiesbaden y murió en Berlín en 1975. Proveniente de una familia de actores, su padre Eduard Von Winterstein ya había trabajado con Murnau en la película *La tierra en llamas* (*Der brennende Acker*, 1922). Después de interpretar a Hutter, Grau volverá a llamarle para protagonizar la ya mencionada *Sombras* (*Schatten*, Arthur Robinson, 1923). Trabajó con grandes directores como Fritz Lang o Richard Oswald. La actriz que dará vida a Ellen, será Greta Schroeder, que nació en Düsseldorf en 1891 y murió en Viena en 1967. Fue en la escuela de Max Reinhardt donde conoció a Murnau e incluso intervino en la primera película de Marx Reinhardt: *Die Insel der Seligen*, en 1913. Escribió algunos guiones que serían producidos e interpretados por su marido Ernest Matray. Interpretó un papel para Murnau en *Marizza, genannt die Schmuggler-Madonna* (1922), y un año después interpretará a Ellen en *Nosferatu*.

Otro de los actores de *Nosferatu* es Alexander Granach, nació en 1890 en Ostgalizien y murió en Nueva York en 1945. Al igual que Greta Schroeder conoció a Murnau en la escuela de Max Reinhardt y fue más conocido por sus papeles de teatro que en el cine. Cuando dio el salto a EEUU, su acento le limitó a interpretar papeles de alemán o ruso, actuará en *Ninotchka* de Lubitsch en 1939 o en *Hangmen also die*, de Fritz Lang en 1934. En *Nosferatu* interpretará a Knock, una versión de Rendfield que además es el agente inmobiliario, jefe de Hutter que le encarga la misión y le advierte de lo que se le avecina: “Le costará esfuerzo... una pizca de sudor... y quizá un poco de sangre”<sup>188</sup>

Ruth Landshoff (Berlín 1904-Nueva York 1966) será quien interprete a Annie en la película, en sus memorias cuenta como Murnau la eligió para interpretar al segundo papel femenino de la película sin ser actriz, simplemente se la encontró por la calle, cuando ella contaba con tan sólo 17 años, y se dirigió a su sirvienta para pedirle que

---

<sup>187</sup> Detalle que indica CASAS, Quim en: (2005) *Orlok y Drácula*, en VVAA (RODRIGUEZ J. Hilario coord.), *Las Miradas de la noche, Cine y Vampirismo*. Madrid: Ocho y Medio.

<sup>188</sup> *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922).

actuase en su película. La sirvienta se negó en rotundo alegando que no podría faltar al instituto así que Murnau tuvo que ir a hablar con su madre con la que llegó al acuerdo de que actuase en la película durante las vacaciones estivales.<sup>189</sup> Se forjó entre Murnau y ella una relación de amistad y admiración.

El médico del hospital será interpretado por Hardy Von François que más tarde trabajará en *Los Nibelungos, la muerte de Sigfredo* (*Die Nibelungen: Siegfried*) y *Los Nibelungos, la venganza de Krimilda* (*Die Nibelungen: Kriemhilds Rache*) dirigidas por Fritz Lang en 1924.

---

<sup>189</sup> Según apunta BERRUATÚA, Luciano (2009). Op. Cit.

### 3.2.2.5. Recursos expresivos y narrativos del film

Hay algunos aspectos del rodaje y del montaje que podrían mejorarse, un ejemplo es el abuso de la cámara rápida que parece seguir al Conde Orlok y a su carruaje, la intención es la de dar más terror creando un halo de cierta sobrenaturalidad, pero por el contrario este clima se produce más cuando el vampiro está quieto o se mueve más lentamente, posiblemente porque de esa manera podemos ver con más detenimiento todos los terroríficos detalles. Así lo explica Carlos Díaz Maroto: “así, estilísticamente, hizo uso de la cámara rápida para conferir un aire sobrenatural al personaje, cuando la posterioridad ha demostrado que es preferible el uso del efecto contrario ya que la cámara rápida, de manera indefectible, suscita un efecto cómico”<sup>190</sup> por eso algunos planos fueron eliminados de la película cuando se volvió a montar años después.

Muchos de los recursos que se utilizaron en la película, como las escenas proyectadas en negativos o las sobreimpresiones fueron utilizadas en la película *La carrera fantasma* (Körkarlen) dirigida por Victor Sjöström en 1921, película que fue detenidamente estudiada por Murnau antes de realizar *Nosferatu*. Por otro lado, Grau inventó una plataforma con maquinaria procedente del teatro, que permitía al vampiro levantarse de su ataúd totalmente rígido.

Respecto al maquillaje no se sabe quién se hizo cargo, ya que por entonces en los títulos de crédito no se mostraban todos los nombres que integraban el equipo, sino los nombres de las estrellas que atraían al público, pero sin ninguna duda podemos afirmar que fue alguien que tenía sobrada experiencia en maquillaje de teatro. Se barajan algunos nombres, entre ellos el que más peso tiene Waldermar Jabs, que procedía del teatro de Reinhardt y trabajó después con Murnau en algunas películas<sup>191</sup>. El trabajo del maquillador, sin ninguna duda es totalmente admirable ya que apenas se distingue al

---

190 DIAZ Carlos (2000) *Cine de vampiros: una aproximación*. Navarra: Recerca editorial. Colección “Peeping Tom” n1. P. 11

191 Según apunta BERRUATÚA, Luciano (2009). Op. Cit.

actor, según palabras de Eisner Lotte de la biografía de Murnau, afirma que es un actor normalmente no distinguido<sup>192</sup>

#### a. Rodaje

La película fue rodada en los montes Cárpatos, y el castillo se trata de la fortaleza de Oravski, construida en Eslovaquia en el siglo XIII, aunque los interiores fueron rodados en los estudios Jofa, de Berlín. Todos los planos del interior del castillo potencia la idea de agobio, como si se tratara de una cámara mortuoria que gigante, nos da una sensación sombría. Los exteriores urbanos fueron rodados en diversas ciudades del Báltico. Se habla de Rostock, pero no se ha logrado llegar a encontrar muchas localizaciones naturales debido a que se trata de unas ciudades que sufrieron especialmente los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial y fueron totalmente destruidas.

Otra ciudad en la que se sabe a ciencia cierta que se grabó fue en Lübeck, ya que apareció en la prensa local el 3 de noviembre de 1922, en la noticia se afirma que *Nosferatu* se ha grabado en los almacenes de sal, y en las calles de Devenau, Kolk, Blomsgang, Bogönnienstrasse y en la plaza de la iglesia de Aegidienkirche<sup>193</sup>. Todos estos lugares que cita la noticia están muy cerca unos de otros. La casa de Hutter, en Lübeck, sigue exactamente igual a como estaba en 1922 y está cerca de las localizaciones antes citadas. “De hecho es en Lübeck donde se encuentran los almacenes abandonados que *Nosferatu* adquiere en la película. Son los antiguos depósitos de sal de la ciudad.”<sup>194</sup> Otra ciudad donde se grabó fue Wismar: “Tras acabar el rodaje en Lübeck a mediados de julio de 1921, el equipo se trasladó a Wismar, situada

---

<sup>192</sup> EISNER Lotte (1973) *Murnau*. London: Martin Secker & Warburg Ltd.

<sup>193</sup> Según apunta BERRUATÚA, Luciano (2009). Op. Cit.

<sup>194</sup> BERRIATUA, Luciano. (Documental) *El lenguaje de las sombras, Murnau*. Op. Cit.

a 60 km de allí.”<sup>195</sup> Allí rodaron el plano inicial de la película, desde la iglesia de St. Marien.

Es bastante sorprendente que se rodase tanto en exteriores ya que, normalmente, se solía reproducir la naturaleza en interiores, así se podía dotar a la historia del dramatismo requerido o se podía recrear espacios imposibles en la realidad, pero esto fue criticado por Grau: “extremistas (...) contaminados por el expresionismo, ese fenómeno de brillo engañoso, muestran un entusiasmo ciego y querrían huir de toda relación con la naturaleza.”<sup>196</sup> Esto es algo en lo que difiere de las demás películas expresionistas alemanas de la misma época como *El Gabinete del Doctor Caligari* (1919) que, normalmente, solían usar escenarios diseñados específicamente con la iluminación deseada. Y, precisamente, esta mezcla entre realismo y fantasía es una de las características que mejor lo define y que lo dota de actualidad, como si se tratase de un film contemporáneo. Mostrándonos el horror como la intrusión de algo fantástico en un escenario realista.

Muchas de las localizaciones del castillo fueron realmente rodadas allí sin ninguna alteración, aprovechando los escenarios naturales. También se grabó en unos decorados que se construyeron en los estudios Jofa, en estas construcciones se tenía en cuenta la colocación de la cámara y se integraban a la perfección con el resto de la película. Así Luciano Berriatúa afirma: “Estos decorados son realistas y al tiempo recrean la pintura de la época en la que tiene lugar la acción produciendo en el espectador una sensación de autenticidad que está en las antípodas del cine expresionista. El resultado es un clima mucho más inquietante, por la inclusión de elementos oscuros o mágicos en la vida real”<sup>197</sup>

Respecto a los días de rodaje, los datos más precisos los encontramos en la prensa local de la época ya que apareció en algunos noticieros: *Merklenburger Tagesblatt*, el diario de Wismar que menciona como fechas de grabación los días 2 y 3 de agosto de 1921. Debido a las cartas que Walter Spies envía a su madre podemos también localizar las fechas de grabación de la isla de Sylt, en el Báltico, serían los días 5, 6 y 7 de agosto. El castillo en el que grabaron es el que actualmente se conoce como “Castillo de Orava” y fue construido por Bela IV en 1267 aproximadamente (actualmente ha sido restaurado y convertido en un museo).

---

<sup>195</sup> BERRIATUA, Luciano. (Documental) *Ibíd.*

<sup>196</sup> Grau, Albin: *La naturaleza del decorado artístico en el cine*. Der Film 1925. Citado en BERRIATUA, Luciano (2009). Op. Cit Pg. 176.

<sup>197</sup> *Ibíd.* P. 192.

Es interesante destacar que Grau y Murnau estaban muy interesados en la escala de grises adecuada para cada momento de la película, es por ello que especificaban muy bien el color de los trajes que se debían llevar en cada escena. Además se ha sabido por los planos y bocetos que aún se conservan, que Murnau solía dibujar los decorados y especificar la posición y los movimientos de cámara. Algunos están en el reverso de las páginas del guion, a veces son simplemente detalles de ideas de decorado. Respecto al atrezzo que aparece en la película, algunas partes fueron específicamente construidas, documentándose para ello en los muebles y objetos de los siglos XV y XVI, pero otros objetos fueron recogidos de almacenes de atrezzo.



**Ilustración 4.** *Nosferatu*, F. W. Murnau, 1922. Un ejemplo del atrezzo del castillo del Conde, un reloj en el que un esqueleto da la hora.

#### b. Sinopsis

El film comienza con el registro de la gran mortandad de Wisborg, y después con una breve descripción de Nosferatu, comparándolo con un pájaro de mal agüero. Después, veremos el feliz matrimonio de Hutter y Ellen. El agente inmobiliario Knock encarga a Hutter ir a Transilvania a ayudar a la venta de un inmueble al conde Orlok, tras leer una carta cifrada de éste. Hutter deja a su esposa bajo la protección de un armador y de su hermana y se marcha a pesar de que ella no está muy contenta con la

despedida. Hutter llega a la posada de los Cárpatos, y cuando menciona su destino los aldeanos tratan de disuadirle. A la mañana siguiente los cocheros se niegan a seguir por encima del paso, una vez cruza el puente comienza a ver que los campesinos que trataron de avisarle tenían sus motivos. El conde Orlok le recibe en el castillo y cenando Hutter se cortará en un dedo, provocando una reacción desmedida del conde. El anfitrión se quedará dormido en la misma silla y a la mañana siguiente verá como tiene dos pequeñas marcas en el cuello. Escribirá a su amada justificando las marcas como picaduras de mosquitos. La carta se la entregará a un aldeano que cabalga a caballo entre los alrededores del castillo. Hutter y Orlok debaten sobre negocios cuando el conde ve la foto de la esposa de su invitado de decantará a comprar la casa de enfrente. El vampiro va a atacar a Hutter cuando Ellen lo presiente y comienza a caminar sonámbula y a llamarle, lo cual le hará cesar. A la mañana siguiente Hutter investiga el castillo y se encuentra con el ataúd de Orlok con él dentro y esa misma noche le verá partir llevándose los ataúdes con él. Huirá del castillo y acabará en un convento recuperándose después de haberse despeñado. El profesor Bulwer explica las plantas carnívoras a sus alumnos haciendo un símil entre estas y los vampiros. El agente Knock sentirá la influencia del vampiro y comenzará a comer moscas mientras afirma: “¡la sangre es la vida!”<sup>198</sup> Ellen espera triste el regreso de su amado, cuando le llega la carta. Éste se ha recuperado y parte hacia su casa, pero Orlok también viaja en un velero, dentro de sus ataúdes. Por donde va pasando va extendiendo la peste, las víctimas presentan también unas marcas en el cuello que aún no se han podido desvelar. En el barco han muerto todos, y el segundo de abordaje decide ir a ver qué pasa cuando Orlok sale de su tumba, sólo quedará el capitán que se atará al timón momentos antes de que el vampiro se cierna sobre él. Llegará a la ciudad al mismo tiempo que Hutter y ambos se irán a sus respectivos hogares. Con el barco llegará también la peste, que diezmará la población. Ellen lee el libro sobre vampiros donde encuentra la solución para liberarse del terrible vecino. Knock será perseguido por la población que le culpa de la peste, pero será apresado y llevado a un sanatorio mental. Ellen decide sacrificarse esa noche y deja abierta la ventana llamando al vampiro, la sombra de éste llegará a la casa y beberá de Ellen toda la noche hasta que el canto del gallo le hace desaparecer dejando sólo un humo tras de sí. Ellen morirá ante la impotente mirada de su amado que había ido a buscar a Bulwer. Y un rótulo nos informa que en ese momento cesará la mortandad.

---

<sup>198</sup> Knock (interpretado por Alexander Granach) en *Nosferatu* (Murnau, 1922).

### c. Influencias

Durante la película podemos apreciar que con cada fotograma se podría hacer un cuadro expresionista. Todas las imágenes reflejan el estado de ánimo del narrador y su forma de ver el mundo. Observamos, por ejemplo, claras influencias de *El lector elegante* (*De elegante Leser*) de Georg Friedrich Kersting en la escena en la que Harding está en su escritorio. Vemos además mucha influencia de este pintor, posiblemente porque sus cuadros reflejan la época en la que tiene lugar *Nosferatu*. Otros de los pintores que influenciaron a Murnau son: Moritz von Schwind o Arnold Böcklin.

Grau, sin embargo, muestra influencia de pintores como Alfred Kubin o Hugo Steiner-Prag (ambos relacionados con logias ocultistas). Pero sin ninguna duda el pintor cuya influencia se deja sentir más en toda la película es Caspar David Friedrich (1774-1840), la publicidad, diseñada por Grau, en la que aparece una especie de rata murciélago sobre un ataúd, parece una influencia directa de una pintura de Friedrich en donde se ve un búho sobre un ataúd de 1837. Como apunta Berriatúa<sup>199</sup> es muy probable que la evolución plástica de estos autores ya mencionados, y también la incorporación narrativa de estos recursos, fueran inducidos por Grau ya que, aunque su carrera como pintor no gozó de notoriedad de este modo, podía desarrollar sus teorías sobre la pintura. Otro autor que también influyó a Grau para la publicidad fue Hugo Steiner-Prag (1880-1945). Esta idea también ha sido reflejada por Carlos Aguilar:

“Las imágenes, aun irradiando un arte personal, asumen de un modo tan brillante como sutil el riquísimo acervo pictórico coetáneo y de los decenios anteriores; en el marco, literalmente, de una inspiración donde casan de maravilla la exquisita delicadeza de Kaspar David Friedrich y el grotesco desgarrado de Edvard Munch, el sentido de lo siniestro de Alfred Kubin y la

---

<sup>199</sup> BERRIATÚA, Luciano (1990) Op. Cit.



evocadora energía de Gustave Doré, así como tantos otros genios de la materia”<sup>200</sup>.

Vemos durante toda la película un fuerte contraste entre la luz y la oscuridad, simbolizando la lucha entre el bien y el mal. En todas las calles vemos un punto de fuga y unos edificios completamente inclinados que introducen al espectador en un verdadero decorado de terror. Toda esta influencia pictórica logra algo totalmente novedoso que ya apunta Berriatúa: “Por vez primera en la historia del cine, Murnau logra un film pictórico, es decir un film en el que los recursos dramáticos están tomados de la pintura”<sup>201</sup>. De esta manera, en este film el dominio no es teatral, como hemos visto hasta el momento sino pictórico. De modo que la manera de encuadrar ya no obedece a criterios teatrales sino que tendrán un nuevo sentido, no serán funcionales para la acción pero serán efectivos para transmitirnos sentimientos, como el de la soledad y el desaliento que siente Hutter en el enorme castillo.

El conde Orlok siempre aparece iluminado de manera que resalta su palidez en contraste con lo oscuro del castillo, en cambio cuando aparecen Helen y Hutter suelen hacerlo en planos muy cerrados para exagerar sus emociones. Orlok será el monstruo típico del Expresionismo, pareciendo incluso una figura que podría aparecer en algún cuadro expresionista.

---

<sup>200</sup> AGUILAR, Carlos (2011) *Guía del cine*. Madrid: Cátedra.

<sup>201</sup> BERRIATÚA, Luciano (1990) *Íbid.* P. 147.

### 3.2.2.6. Análisis

#### a. Apuntes interpretativos

Aunque este vampiro sea tan impactante, su estética no seguirá estos pasos sino que avanzará más hacia la elegancia y sensualidad, con algunas excepciones en las que serán retratados como monstruos. Como vemos Orlok encarna el mal, tanto interior como exteriormente, para sí mismo y para los demás, para los que están a su alrededor e incluso para los que no están, convirtiéndose en un portador de la peste. La peste negra devastó Europa durante la Edad Media, siendo una enfermedad que se transmitía por las pulgas de las ratas que la transferían del roedor al hombre. De nuevo entra en juego el factor de chupar la sangre, de los parásitos de la rata al vampiro, ambos portadores de peste. En la película, esta enfermedad es comparada con el vampiro al que se le atribuye toda la responsabilidad: “En Transilvania y en los puertos del Mar negro, Varna y Galati se ha declarado una epidemia de peste que afecta sobre todo a la gente joven que muere en masa. Todas las víctimas muestran en el cuello unas extrañas marcas, cuyo origen es todavía un enigma para los médicos. Los Dardanelos se han cerrado a todos los barcos sospechosos de haber sido atacados por la peste”<sup>202</sup>. La peste viajará en el barco, donde todos los marineros, uno tras otro, morían a manos del vampiro, hasta llegar a Wisborg. Así podremos leer “El barco de la muerte tenía un nuevo capitán”. Además, en la película podemos ver como las ratas son el aliado del conde Orlok. Y es que en el fondo esta película nos cuenta una historia real: la epidemia de peste de Wisborg de 1838, que por el desconocimiento en la época podría estar representado en un monstruo: “Por eso, *Nosferatu*, es un film narrado en un diario. Es una vieja crónica del siglo pasado en que un alucinado con ideas paracelsianas (puede ser el paracelsiano profesor Bulwer que se queda observando a la pareja en el último plano del film), nos narra una epidemia tal como él cree que ocurrió”<sup>203</sup>. Un juego entre

---

<sup>202</sup> Del film *Nosferatu*, ( F. W. Murnau, 1922).

<sup>203</sup> BERRIATÚA, Luciano (1990) Op. Cit. P. 155.

realidad y ficción, el conde Orlok parece la causa real de la epidemia para quien está viviendo una pesadilla, pero tanto las ratas como la peste son reales, de manera que fantasía y realidad son dos lecturas paralelas.

Otros animales que aparecen son las hienas, mientras en los rótulos se nos habla de lobos, esto tiene su explicación en que en alemán hiena se dice “lobo atigrado”. Además uno de los autores que también podría haber tomado como referencia Grau para *Nosferatu* es Alfred Kubin, ya que muestra en sus grabados a la hiena como un carroñero que devora cadáveres humanos por las noches en los cementerios. El vampiro también es comparado con las plantas carnívoras sobre las que habla el profesor Buwler en la película. Alfred Kubin tiene algunos grabados sobre vampiros que influenciaron a Grau, comparando la Primera Guerra Mundial con un vampiro que bebió la sangre de millones de personas.

Al igual que Orlok es la proyección del mal, Ellen es la representación del bien y del amor. Es bella y pura de corazón, y cuando lee que “sólo una mujer puede romper este espantoso hechizo, una mujer pura de corazón que ofrezca su sangre libremente y que mantenga a su lado hasta que cante el gallo” ella decide ser el bien, decide renunciar a una vida cómoda al lado de Hutter por liberar a Orlok y salvar Wisborg de la peste. Murnau plantea una opción interesante y es la capacidad de decidir entre hacer o no el bien, capacidad de decisión que el vampiro no parece tener, ya que sólo sobrevive destruyendo a los otros, (todo lo contrario a Ellen, que muere por salvar a los demás). El concepto del mal, encarnado por Orlok se representa como viejo, podrido y feo, en cambio el bien, encarnado por Ellen, lo vemos ligado al amor, y con rasgos de juventud, pureza y belleza. En la eterna lucha entre la sombra y la luz, Orlok es la sombra y Ellen es la luz. *Nosferatu* es un cuerpo astral, demoniaco que sólo podrá morir cuando le llegue la purificante luz, generadora de vida y de conocimiento.

En la escena final, tras haber estado toda la noche con Ellen, bebiendo su sangre, será un rayo de luz que entre por la ventana lo que matará al vampiro. Este final no ha sido bien aceptado por todos ya que hay quien considera que es mucho más horrible el final de la novela de Stoker: “El final de la película, en particular, apesta a misticismo nórdico y traiciona el verdadero horror del original.”<sup>204</sup> Debemos decir aquí que la columna de humo blanco que deja al desaparecer es una idea que encontramos en el libro del maestro espiritual de Albin Grau, Eliphas Levi, *Dogma y Ritual de la Alta*

---

<sup>204</sup> Traducción libre de: “The film’s ending, in particular, reeks of Nordic mysticism and betrays the genuine horror of the original”. CLARENS, Carlos (1967) *Horror Movies*. London: Secker & Warburg. P. 35.

*Magia*, en el que explica que cuando un cuerpo astral es destruido, tras él queda un rastro de humo con olor a incienso<sup>205</sup> Hasta entonces lo que ocurría también es explicado en el libro de Eliphas Levi: su cadáver le retenía prisionero. Ellen sabe cuándo el vampiro está a punto de acabar con Hutter, su vínculo con su amado es tan fuerte que siente el peligro en la distancia: “El médico me habló del miedo de Ellen como si se tratara de una enfermedad desconocida. Pero yo sé que esa noche su alma percibió el grito del pájaro de mal agüero”<sup>206</sup>.

La sexualidad en cambio no la vemos tan pronunciada, el conde considera que es una emoción de los mortales, una idea abstracta. Simplemente Orlok no seduce a nadie, ni a Ellen, ni a Hutter. Lo único que mueve la pasión del conde es la sangre. Esto es bastante llamativo ya que la película se vendió como un film erótico-ocultista espiritista y metafísico; y, sin embargo, a simple vista no encontramos nada erótico. Pero si analizamos el film en profundidad nos damos cuenta como el Conde Orlok siente una pulsión erótica hacia Ellen. Es por eso por lo que la segunda vez que Hutter va a ser atacado por el vampiro, Ellen siente en la distancia el peligro y extiende sus brazos haciendo que el vampiro se olvide de Hutter para volverse hacia ella. La imagen en la que el Conde Orlok aparece bebiendo la sangre de Ellen en plena oscuridad podría estar inspirada en un grabado de Felicien Rops (1833-1898) en la que se mezcla deseo sexual y muerte.

Respecto a esta escena, debemos mencionar que es el momento en el que Hutter se ha dado cuenta que su anfitrión es un vampiro, y éste decide alimentarse de él. En los momentos en los que Orlok decida atacar (a Hutter en su castillo y a Ellen en Wisborg) será su sombra lo que nos resulte amenazante. Hutter se queda paralizado por el miedo y la sombra del conde se abalanza sobre él, todo ello rodado en un plano medio. Cuando el cuerpo de Hutter es completamente ocultado tras la oscuridad de la sombra de Orlok será cuando Ellen se ofrezca a él en la distancia y esto haga cambiar de idea al vampiro. Y en la siguiente escena en la que se dispone a atacar a Ellen, de igual modo la sombra del vampiro se proyectará en el cuerpo de la joven.

---

<sup>205</sup> Según apunta BERRUATÚA, Luciano (2009). Op. Cit.

<sup>206</sup> Del film *Nosferatu*, (F. W. Murnau, 1922).



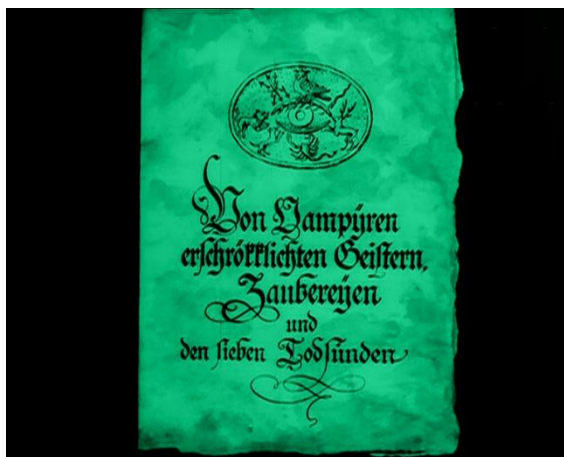
**Ilustración 5 y 6.** *Nosferatu*, F. W. Murnau, 1922. La sombra del vampiro se proyecta sobre sus víctimas

Según las ideas de Albin Grau, que a su vez seguía las ideas de su maestro Paracelso, un vampiro es un cuerpo astral, su cuerpo real ha sido enterrado. El vampiro no puede alejarse de su tumba porque aún no se ha liberado de la parte terrenal, y de la tierra obtiene la fuerza de su cuerpo ficticio y de la sangre de sus víctimas lo que le mantiene con “vida”<sup>207</sup>. No puede liberarse porque es un cuerpo astral impuro y está dominado por las fuerzas del mal. La única manera en la que podrá salvarse será mediante un sacrificio de un espíritu puro que le redimirá. De nuevo, el carácter redentor de la sangre. Ya hemos visto que durante mucho tiempo se consideró que el alma estaba en la sangre, y por ello es un pecado beber sangre, puesto que se considera que se está devorando el alma. Bram Stoker alude continuamente en su libro a las transfusiones sanguíneas, era un hecho que le inquietaba ya que en la época era una práctica muy reciente y que, a menudo, conducía a la muerte, debido a que no se conocían en la fecha los grupos sanguíneos, aunque se creía que era por el rechazo del cuerpo a otra alma.

Otro aspecto que nos llama la atención es la cantidad de signos mágicos que aparecen. El más evidente lo encontramos en la portada del libro de vampiros que lee Ellen, en él aparece un ojo rodeado de varias figuras: una serpiente, un escorpión, un león, un ciervo, un perro y unos rayos (o una daga). Esta es una imagen que usaban los antiguos griegos y romanos para combatir el mal de ojo que consistía en rodear al mal de ojo de armas y animales dañinos.

---

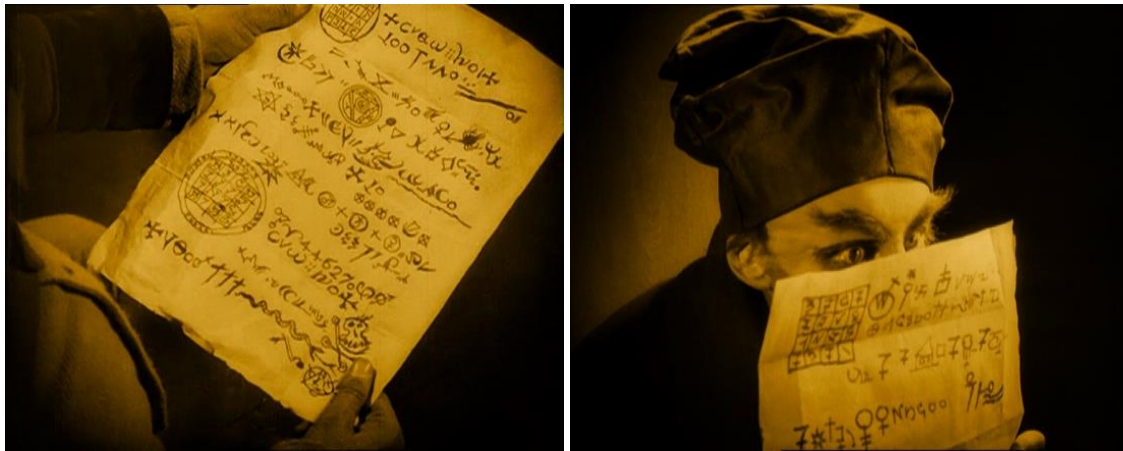
<sup>207</sup> Tal y como apunta BERRUATÚA, Luciano (2009). Op. Cit.



**Ilustración 7.** *Nosferatu*, F. W. Murnau, 1922. La portada del libro *De espíritus aterrorizados por vampiros, sortilegios y los siete pecados capitales*

También vemos más imágenes mágicas en uno de los dibujos que tiene Bulwer colgado en su despacho. Estos símbolos también podemos encontrarlos en el libro de Eliphas Levi, *Dogma y Ritual de la Alta Magia*, y se corresponde a los 16 cuadros de Júpiter. En otro de los dibujos que vemos colgados de este mismo despacho, aparece una mujer desnuda sosteniendo en una mano la luna y debajo unos escritos en árabe. La mujer podría ser la representación de alguna diosa, nos inclinamos a pensar que la diosa era romana, al tener en la mano una luna. Otro de los aspectos a destacar son los signos que aparecen en las cartas que se envían Knock y Orlok. En la carta vemos repetido el número 7, que es el número sagrado según la cábala, ya que representa la ley divina que rige el universo. Enviarse cartas cifradas solía ser una práctica habitual entre los señores feudales de la misma época y del mismo lugar en el que está ambientado *Nosferatu*, con cierto parecido al que vemos en este caso, lógicamente sin signos cabalísticos. Pero también cabe otra posibilidad y es la de que los ocultistas de la OTO, a la que pertenecía el propio Grau, también se escribían cartas cifradas por lo que la idea pudo salir de ahí. No han faltado las afirmaciones de que las cartas entre Orlok y Knock están cifradas y serían legibles si apareciese el código, que pertenece al mundo del ocultismo, así lo afirmaba Sylvain Exertier en el artículo *La lettre oubliée de Nosferatu* (La carta olvidada de Nosferatu) del número 228 de la revista francesa Positif. “Para la carta encriptada que envía Nosferatu Grau se inspira en la orden de los

Templarios Orientales, en cartas encriptadas de los señores feudales eslovacos y también en publicaciones mágicas de Grau o de Tränker”<sup>208</sup>



**Ilustración 8 y 9.** *Nosferatu*, F. W. Murnau, 1922. En estos fotogramas podemos ver las cartas que se envían Orlok y Knock

#### b. La película en su contexto

Analizando la película en su contexto, plena República de Weimar (1919-1933), Alemania había perdido mucho tras la Primera Guerra Mundial, y el temor a lo que pudiera venir del extranjero que además degradarían al estado Alemán, lo podemos ver en el poder que tiene el Conde Orlok frente a Ellen y Hutter, que son arrancados de su mundo estable y feliz. Orlok además representa el poder para decidir quien vive o muere (decide perdonar la vida a Hutter tras ver el retrato de Ellen). Así el vampiro representa a los poseedores de tierras y castillos, representante de la nobleza, la clase más alta. Todo lo contrario de la gente de Wisborg que viven prácticamente prisioneros en un paisaje urbano. Murnau nos muestra la opresión del mundo moderno. La Primera Guerra Mundial trajo incontables problemas económicos a una Alemania ya de por sí arruinada, el gobierno incapaz de cumplir todos los pagos impuestos en el

---

<sup>208</sup> BERRIATUA, Luciano. (Documental) *El lenguaje de las sombras*, Murnau. Op. Cit.

Tratado de Versalles de 1919, descargó toda la responsabilidad sobre la población que sufrió de lleno todas las consecuencias de la crisis económica. El pueblo vivía en una depresión tal que miraba la pérdida de un mundo pasado y no alcanzaba a vislumbrar el futuro (el nazismo y la Segunda Guerra Mundial). Este clima de entreguerras que se refleja en las películas expresionistas ya es nombrado por Eisenstein, que afirma: “Por una parte, había el cine de nuestra vecina, la Alemania de la posguerra. Misticismo, decadencia, lúgubre fantasía, siguieron al despertar de la fracasada revolución de 1923, y la pantalla refleja este ambiente. *Nosferatu el Vampiro*, *La Calle*, las misteriosas *Sombras que avisan*, el místico criminal *Dr. Mabuse*, se acercaron a nosotros desde la pantalla, alcanzando límites del horror y mostrándonos la noche como una desconsoladora noche llena de crímenes y sombras siniestras”<sup>209</sup>. Debemos mencionar además que Hitler prohibió el Expresionismo alemán por considerarlo un arte “degenerado” como hemos visto en el marco histórico, todas las artes quedarán relegadas únicamente para ensalzar la nación.

En alemán, *Nosferatu* quiere decir “el no muerto”, lo cual implica no hacer, no amar, no sentir, esto se aplica también a su alimento: la sangre, se alimenta como los parásitos, siendo, al igual que ellos portador de muerte. Sin embargo, en la película no sabemos por qué se transformó Orlok, ni qué siente, no vemos culpa ni arrepentimiento ni preferencias, simplemente lo aceptamos como su naturaleza, la misma naturaleza que un parásito, sólo obedece a sus impulsos haciendo lo necesario para sobrevivir.

Podemos suponer los escalofríos que sintieron los espectadores de la época en la escena en la que Orlok entra en la cubierta del barco por la izquierda del encuadre en un plano picado, avanzando con los brazos extendidos dejando ver claramente sus largas uñas, dirige su mirada de poder y dominio absoluto hacia la cámara. El hecho de que no haya un contraplano de la presa produce aún más pavor ya que nos muestra que la víctima podría ser cualquiera de nosotros.

---

209 EISENSTEIN, Sergei (1989) *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid: Ediciones Rialp. P. 256.



### c. Características del vampiro.

Una de las principales características del vampiro en la película *Nosferatu* es la capacidad de verse reflejado en el espejo. A diferencia de otros films no aparecen símbolos religiosos como cruces o agua bendita ni tampoco ajos para acabar con esta figura. La ausencia de identidad del vampiro se manifiesta en el juego de las sombras, como si se tratase de un espectro, “Murnau le roba el aura al vampiro: vemos la sombra de Drácula / Orlok alcanzar al héroe y vemos el reflejo del vampiro en el espejo de la heroína.”<sup>210</sup> Nosotros no consideraremos que haya robado el aura al vampiro, sino que potencia la sombra con el fin de dotarle de sobrenaturalidad y crear un clima de irrealidad. El vampiro será el mal absoluto, un monstruo que los humanos deben destruir para librarse de la enfermedad y mantener la unidad familiar. Sí tendrá, en cambio, poderes sobrenaturales como mover objetos con la mente o desaparecer. Naturalmente la oscuridad sigue siendo el ambiente de los vampiros, y su enemigo mortal la luz. Ésta es, sin embargo, una característica de este vampiro, que después heredarán el resto ya que tal y como afirma Abbott no había aparecido en la novela de Stoker: “En la novela de Stoker, el sol simplemente despoja al vampiro de sus poderes, mientras que en la película de Murnau es el método principal de destruir al vampiro.”<sup>211</sup>

La figura del vampiro está representado por animales como las ratas, con los que tiene un parecido razonable: calvo, extremadamente pálido, larguísimas uñas, y una mirada esquiva y acuosa con la que no puede hipnotizar a nadie. Con un cuerpo muy delgado y unas orejas puntiagudas. Es capaz de incorporarse completamente rígido de su ataúd el cual será un elemento importante, duerme durante el día y lo utiliza para llevar las ratas y la tierra a Bremen. Los dientes son el arma principal del vampiro, ya que no utiliza su mirada. Con ellos consigue alimento. Su sombra nos parece más intimidante que el propio vampiro ya que en ella es terrorífico, más grande y aún más malévolo.

---

<sup>210</sup> Traducción libre de: “Murnau robs the vampire of its aura: we see the shadow of Dracula/Orlok reach for the hero and we see the vampire’s reflection in the heroine’s mirror.”. CLARENS, Carlos (1967) Op. Cit. P. 36.

<sup>211</sup> Traducción libre de: “In Stoker’s novel, the sun simply disempowers the vampire, while in Murnau’s film it is the primary method of destroying the vampire” ABBOTT, Stacey (2007) Op. Cit. P. 58.



**Ilustración 10.** *Nosferatu*, F. W. Murnau, 1922. El conde Orlok es sorprendido por el amanecer tras haber pasado la noche bebiendo la sangre de Ellen

Una descripción del tipo de monstruo que se va a encontrar Hutter aparece en el libro *De espíritus aterrorizados por vampiros, sortilegios y los siete pecados capitales* que se encuentra en la posada en la que pasa la noche antes de irse hacia el castillo del Conde “De la semilla de Belial surgió el vampiro Nosferatu que como tal, vive y se alimenta de la sangre de la humanidad. Irredento mora en cuevas terroríficas cámaras funerarias y ataúdes mientras estén llenos de tierra maldita de los campos de la negra muerte”<sup>212</sup>. Esta descripción nos indica que Nosferatu ha surgido de Belial, un poderoso demonio u otro de los nombres del demonio, con lo cual tiene un claro componente satánico aunque en ningún momento de la película se le muestre una cruz. El libro indica también, claro está, que se alimenta de sangre, y además que debe morar cerca de la tierra de los cementerios. Hutter continua leyendo el libro una vez que ya está en el castillo y ha sido mordido por el conde: “Por la noche, el mismo Nosferatu hiere con sus garras a su víctima y le succiona la sangre, el brebaje vital diabólico. Procurad que su sombra no os importune como una pesadilla de sueños espantosos”<sup>213</sup>. Hay que destacar cómo aquí nos habla de sombras, sueños y pesadillas, algo plenamente en relación con el Expresionismo, pero además equivale la sangre al brebaje vital diabólico.

Durante la película, muy a menudo, se confunde a Nosferatu con el diablo: En la caravana en la que viajan se niegan a seguir avanzando porque afirman que “Por

---

<sup>212</sup> *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922).

<sup>213</sup> *Ibíd.*

encima del paso anda suelto el diablo” pero además se le confunde con otros monstruos ya que el posadero le advierte: “No debes proseguir el viaje, el hombre lobo anda suelto por los bosques”<sup>214</sup>.

---

<sup>214</sup> *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922).

### 3.2.2.7. Promoción y comercialización del film

Albin Grau se encargó de promocionar la película, recordemos que ya tenía experiencia pues era publicista, para ello la vendió como una película erótico-ocultista-espiritista-metafísica. Nos llama la atención que Prana destinase más dinero a la publicidad de la película que a la producción de la misma, “Aparte de insertar numerosas noticias en la prensa diaria y en la corporativa, compró números enteros de las revistas alemanas de cine más importantes para publicar números especiales.”<sup>215</sup> Aunque esto sea una práctica corriente actualmente, no lo era antes. La campaña publicitaria que acompañó a *Nosferatu* creó mucha expectación, algunas de las revistas que dedicaron el ejemplar a la película fueron, por ejemplo, *Der Film* cuyo número 41 está plenamente dedicado a Prana, además de publicar anuncios de *Nosferatu* en los números anteriores. Otras revistas como *Film und Brett* dedicó la portada y mucho espacio a *Nosferatu* en su número 1 de 1922. En todas estas revistas se publicaron muchos dibujos realizados por el propio Albin Grau (cuya firma es una G) pero también de algunos otros dibujantes.

Es posible que estos gastos exagerados en publicidad se deban a un intento de convencer a los socios de la productora de su solvencia económica, además de para captar nuevos financieros. En un principio se había anunciado el estreno de *Nosferatu* para noviembre de 1921 pero en esa fecha aún no estaba terminada de montar así que finalmente, se estrenó en marzo de 1922.

Poco después de su estreno, como ya hemos dicho, Florence Stoker interpuso una demanda a Prana Films, ganándola por lo que exigió la destrucción de todas las copias y negativos de *Nosferatu* y así lo ejecutó hasta su muerte en 1937. Su cruzada fue incansable, exigiendo la destrucción de absolutamente todas las copias, tanto las alemanas como las que se habían exportado. Y así fue destruyendo las copias de todo el mundo hasta que llegó a La Universal quienes compraron los derechos del libro con la condición previa de la destrucción de la copia de *Nosferatu* que tenían en su poder.

---

<sup>215</sup> BERRUATÚA, Luciano (2009). Op. Cit. P. 210.

Las reacciones de Murnau y de los mentores de Prana Films fueron muy diferentes, al parecer Murnau no quería ser reconocido como el director de la película<sup>216</sup>, los creadores de Prana Films, Enrico Dieckman y Albin Grau trabajaron en otras productoras como DAFU (Deutsch-Amerikanische Film-Union) en 1923 que, además, era distribuidora. Aunque previamente fundaron otras como Pan Films. Según Luciano Berriatúa “Bengen, Prana, Pan y DAFU, eran distintas empresas montadas por distintos socios”<sup>217</sup>. La única noticia que se conserva del estreno de la película es la que la propia Prana envió a los medios. Se puede encontrar en el número 21 de *Bühne und Film* de 1921.

Ya hemos hablado de las copias que se salvaron, una en París, en 1928 que se puso de nuevo en circulación reestrenándose el 24 de febrero en el cine Latin y que fue adorada por los surrealistas. En España, la película fue presentada bajo el título de *Nosferatu el vampiro*, y de manera abierta como la película de Murnau. Fue distribuida por Exclusivas Ferrer y Blay y estrenada en Barcelona en el cine Avenida el 23 de febrero de 1931 y en Madrid el 23 de diciembre de ese mismo año<sup>218</sup>. Tras la guerra, el MoMA de Nueva York, que mostraba abiertamente sus colecciones porque se las compraba a productoras, proyectó una copia de *Nosferatu* con los títulos en inglés y con los nombres de la novela de *Drácula* en lugar de los de la película original. Las copias se fueron extendiendo de nuevo por Europa pero cada vez con peor calidad, con diferentes rótulos y con escenas que no eran de Murnau y que habían sido grabados por el Dr. Waldemar Roger, quien fue considerado el “adaptador artístico”. En España, Lotte H. Eisner informó a Carlos Fernández Cuenca, director de la filmoteca de que había escenas que no eran de Murnau. Así que Carlos Fernández se encargó de que esas escenas fuesen eliminadas.<sup>219</sup>

Respecto a la restauración de la película fue complicada al no saberse a ciencia cierta que planos eran o no originales. Se hicieron varias restauraciones intentando ser lo más fiel posible al film original. Incluyendo los tintes que debía llevar en un principio, así como los rótulos y la música que se tocaba junto a la proyección. Al inicio de la película vemos un rótulo en el que se nos explica la restauración: “NOSFERATU

---

<sup>216</sup> Según indica BERRUATÚA, Luciano Ibíd.

<sup>217</sup> BERRUATÚA, Luciano (2009). Op. Cit. P. 276.

<sup>218</sup> En datos de CUETO, Roberto; DÍAZ Carlos (1997) *Drácula: de Transilvania a Hollywood*. Madrid: Nuer Ediciones.

<sup>219</sup> ROTELLAR, Manuel (1950) *F.W. Murnau, Nosferatu*. Zaragoza: Volumen 1 de La tela de Penélope Cine Club.

fue restaurada por Luciano Berriatúa por encargo de Friedrich-Wilhelm-Murnau-Siftung, Wiesbaden en 2005/2006. Como base se usó una copia de nitrato coloreada en 1922 con intertítulos en francés. Los planos perdidos se extrajeron de un internegativo DIE ZWOLTE STUNDE, conservada en la cinemathèque Française, París de 1939 del Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlín/Koblenz, sacado de una copia Checoslovaca de los años 1920. Otros se extrajeron de una copia en nitrato de la versión de los años 1930”<sup>220</sup>.

En un origen, fue Hans Erdmann quien se encargó de componer la música para el estreno, en las posteriores ediciones han sido Berndt Heller para la restauración de 1984 y Gillian B. Anderson para la versión de 1995. Ambos músicos añadieron de su propia cosecha partes ya que la banda original de *Nosferatu* no se ha encontrado. Tan sólo suites compuestas por el mismo autor a partir de la banda sonora original, llamadas *Fantastischromantische Suite Teil 1 und Teil 2*. Cabe la posibilidad de que Hans Erdman, decaído ante la destrucción de las copias de la película decidiese salvar la partitura publicándola en forma de suites. Pero lo que es cierto es que de ser así, sólo salvó las partes que más le gustaron ya que si sumamos la duración de las dos suites sólo llegamos a la mitad de la película. Por fortuna Erdman publicó en 1927 un manual sobre cómo utilizar la música en el cine mudo llamado *Allgemeines Handbuch der FilmMusik* en la que afirma que las suites se repiten varias veces, y además explica cómo era el final de *Nosferatu*<sup>221</sup>. Claro que en las reconstrucciones posteriores cabe la duda de donde va cada suite (excepto, claro está, el final que ya fue indicado por el propio autor) por lo que se ha utilizado el propio libro de Erdman para saber dónde situar la música.

#### a. Repercusiones posteriores

---

<sup>220</sup> DVD de *Nosferatu*, Murnau, 1922. Divisa Home Video 2008.

<sup>221</sup> Según indica BERRUATÚA, Luciano (2009). Op. Cit.

Evidentemente, *Nosferatu* ha tenido muchísima repercusión, incluso en nuestros días donde es considerada un clásico. La mayoría de las películas posteriores en mayor o menor medida han bebido de este film. Para el *Drácula* de la Universal, dirigido por Tod Browning en 1931, Browning y Karl Dreund (el director de fotografía) estudiaron una copia de *Nosferatu*<sup>222</sup>. De hecho, algunos planos parecen inspirados en la película de *Nosferatu*, como el de Harker cortándose un dedo ante el conde. También encontramos muchas relaciones con *Vampyr* de Dreyer de 1931, film que mencionaremos a continuación. Dreyer y Murnau se conocían y es más que probable que Dreyer viese *Nosferatu*. La actuación de Wangenheim fue la inspiración para Polanski en el *Baile de los vampiros* de 1967, ya que el personaje que él mismo interpreta parece calcar la actuación de Wangenheim en *Nosferatu*.

Hay además muchos otros títulos que de una manera u otra remiten al film de Murnau: En la película *Tres Páginas de un diario* (*Das Tagebuch einer Verlorenen*, Geog Wilhem Pabst, 1929) encontramos un personaje muy parecido físicamente al Conde Orlok: el director del reformatorio. Al igual que es similar a Peter Lorre de *M, El vampiro de Dusseldorf* (*M, Eine Standt einen Mörder*, Fritz Lang, 1931). *Hanno Cambiato faccia*, dirigida por Adolfo Celi en 1971 con ciertos elementos cómicos. *Le Nosferatu ou les Eaux Glacées Cacul Egoïste*, dirigido por Maurice Rabinowicz en 1974 de carácter experimental y basado en su propia obra teatral; *Nosferatu, príncipe de las tinieblas* (*Nosferatu a Venezia*) dirigida por Augusto Caminito y Mario Caiano en 1988 y protagonizada por Klaus Kinski. En la serie *El misterio de Salem's Lot*, (Tobe Hooper, 1979) vemos un vampiro con una caracterización inspirada en Max Scherck, y así vemos cómo se va convirtiendo en un vampiro más, no tan famoso como Drácula, pero como si fuese su hermano menos conocido, hasta llegar al juego de rol *Vampiro, la mascarada*, donde hay un clan de vampiros llamados Nosferatu cuyos miembros tienen el aspecto de Max Schreck en el film. Sobre el *remake* de la película de Herzog: *Nosferatu, the vampire* hablaremos más adelante.

Respecto al rumbo que tomarán los vampiros después de esta película es algo que ya anticipó Andrés Gide, quien, además, calificó la película como: “Una película alemana más bien mediocre que le obliga a uno a reflexionar y a imaginar algo

---

<sup>222</sup> SKAL, David y SAVADA, Elias (1996) *El carnaval de las tinieblas, El mundo secreto de Tod Browning, maestro de lo macabro en el cine de Hollywood*. Madrid: Filmoteca Española.

mejor”<sup>223</sup> Precisamente imaginando algo mejor, será como Gide premonize a la perfección hacia dónde evolucionarán los vampiros a partir de ahora:

“Si alguna vez tuviera que rehacer la película, describiría a Nosferatu (...) no como un ser terrible y fantástico, sino muy al contrario con el aspecto de un joven inofensivo, encantador y perfectamente servicial. Me gustaría que inicialmente se despertara la inquietud sólo en base a indicaciones muy leves, en la mente del espectador antes que en la del héroe. De igual modo, ¿no resultaría mucho más aterrador que se presentara ante la mujer bajo tan encantador aspecto? (...) Además podría ser bastante sobrecogedor para el vampiro ceder ante los encantos de la mujer, olvidar la hora (...) Puedo verle fácilmente apareciendo como monstruo abominable ante todos y encantador sólo a los ojos de la joven, víctima voluntaria y fascinada. (...) Nosferatu debería ir haciéndose progresivamente menos horrible hasta que realmente se convierte en la deliciosa persona cuya apariencia meramente tomó al principio. Y es a esta deliciosa persona a la que debe matar el canto del gallo.”<sup>224</sup>

El escritor francés da en el clavo respecto a lo que serán las películas de vampiros a partir de ese momento.

---

<sup>223</sup> GIDE, Andres. (1949) *The journals of André Gide*. Nueva York: Alfred A. Knopf. P. 7. Traducción de Justin O'Brien. Anotación en su diario el 27 de febrero de 1928.

<sup>224</sup> GIDE, Andres. (1949). Op. Cit. P. 7.



### 3.2.3. Vampyr

Aunque la hemos mencionado previamente, debemos profundizar un poco más en la película *Vampyr* de Carl Theodor Dreyer. A pesar de ser una película de 1931 la incluiremos en este capítulo del cine expresionista por la cantidad de referencias a este movimiento. Por otro lado, toda la película tiene un halo esotérico más cercano a *Nosferatu*, que al cine clásico. “Vampyr tiene mucho de respuesta y contribución del director danés al cine gótico y esotérico de su época, y no en vano se trata de una coproducción entre Francia y Alemania, en la que la dirección artística del caligariano Hermann Warm y la fotografía de Pudolph Maté juegan un papel fundamental, conectándola abierta y conscientemente con las corrientes llamadas ‘expresionistas’ del cine fantástico germano”<sup>225</sup>. La cantidad de juegos con las sombras, así como el tema elegido o los simbolismos que encontramos (la sombra del hombre con la guadaña, el barquero que cruza a la otra orilla o el enterrador que hace su trabajo al revés) nos propone una reflexión no sólo sobre el cine expresionista, sino sobre el cine en sí mismo como un misterio.

La película fue filmada en Francia en diferentes versiones: francesa, alemana e inglesa. Habiéndose perdido el original, el visionado lo hemos realizado a través del nuevo transer digital en alta definición de la película en su versión original en alemán realizada en 2009 a partir de la restauración de 1998.

Dreyer está considerado uno de los mejores directores de la historia del cine<sup>226</sup>. Realizó 14 largometrajes entre 1918 y 1964, ésta, *Vampyr*, es su primera película sonora por lo que los diálogos son muy escasos. A lo largo de la película veremos lo que será una constante en su obra: el sufrimiento de las mujeres que llegan a convertirse en auténticas mártires. También será una constante el poder del mal sobre el alma humana, como refleja en esta película o en *Páginas del libro de Satán* (*Blade af satans Bog*, Carl Theodor Dreyer, 1921). “Después de *Vampyr*, Dreyer se sumirá en una depresión nerviosa, sería internado en un psiquiátrico y tardaría doce años en volver a

---

<sup>225</sup> PALACIOS, Jesús y DE LUCAS, Gonzálo (2009) *Vampyr*, (Libro del DVD) Madrid: Versus Entertainment. P. 31.

<sup>226</sup> Según MONTY ib, (enero 1991) revista *Nosferatu* nº 5.

filmar un largometraje”<sup>227</sup> Y es que la película nos muestra los terrores de nuestro propio subconsciente, mostrándonos los deseos y temores más profundos.

Se estrenó en Berlín en mayo de 1932 y no tuvo demasiado éxito, a pesar de estar basada en el libro de Sheridan Le Fanu *In Glass Darkly* (1872) y es que es considerada por muchos como una película experimental. A la hora del rodaje, el productor, Nicholas de Gunzburg, quien es además el protagonista del film bajo el pseudónimo de Julian West, propuso otros autores que también servirán de inspiración como Edgar Allan Poe. La influencia de esta autor la veremos en escenas como la del final en la que el médico loco es sepultado vivo o las escenas en las que vemos como nuestro joven protagonista es enterrado vivo.

La película se desarrolla en la aldea de Courtempierre, donde reside una vampira: Marguerite Chopin, una mujer mala que ni en sus últimos momentos de vida se arrepintió de sus pecados y que ahora se alimenta de los vivos con la ayuda de un médico de aspecto curioso (parecido a Einstein). Otro de sus ayudantes será un militar con una pierna de madera. Sus víctimas, en cambio, serán el alcalde (a quien el militar tullido asesina de un disparo) y sus hijas: Gisèle y Léone. Aquí es donde entra en juego nuestro protagonista: Allan Gray, un joven obsesionado con el mundo del ocultismo, que un día casualmente llega a un hostel donde el alcalde le encarga ocuparse de todo en el caso de que muera. Y el propio Gray será testigo del asesinato en la propia casa del alcalde, y de la manera en la que esto afecta a sus hijas. Léone saldrá al exterior donde la ataca Chopin, que al ser descubierta por los criados, huye. Después de este ataque, y tal como reza el libro de vampiros que el alcalde le ha legado a Gray, la víctima de la vampira tratará de suicidarse, para que su alma sea del maligno. Y así, Léone totalmente confusa por su sed de sangre trata de atacar a su hermana, pero será la enfermera, una monja, quien la detenga. Después, llegará el doctor y le dejará a su alcance una botella de veneno con el objetivo de que se suicide y esta vez será uno de los sirvientes, quien habiendo leído previamente el libro de los vampiros, avise a Gray para detener a la muchacha. El doctor huye, y en su persecución, Gray debilitado por haber donado sangre con la esperanza de curar a Léone, cae desmayado y tiene una visión de donde se encuentra Gisèle secuestrada y de su propia muerte, en la que ve incluso como le entierran y todo el camino que hace el ataúd. Cuando despierta, va al cementerio donde ya está el sirviente desenterrando la tumba de Marguerite a quien clavarán una estaca de hierro, y haciendo que Léone se encuentre de nuevo liberada del

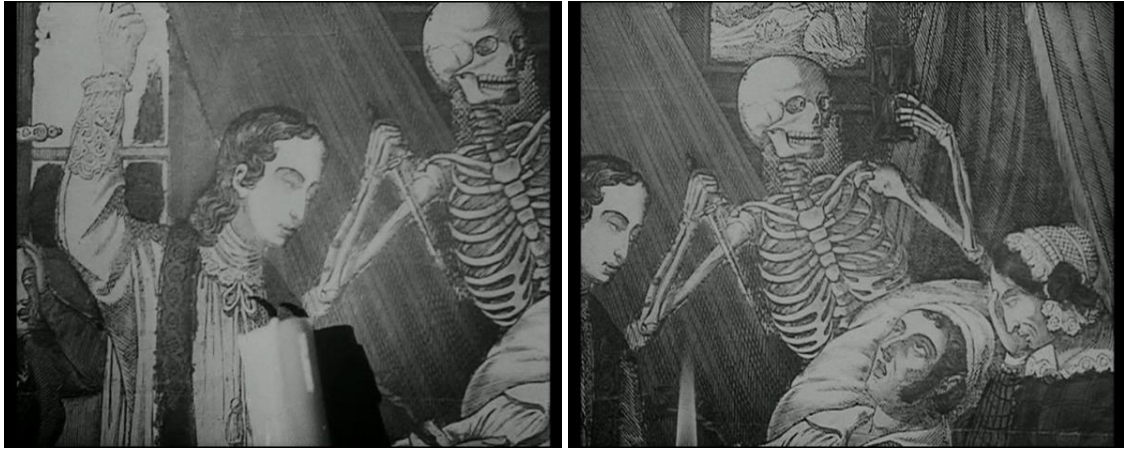
---

<sup>227</sup> PALACIOS, Jesús y DE LUCAS, Gonzalo (2009) Op. Cit. P. 25.

influjo. Al soldado de la pierna de madera y el doctor se les aparecerá el espíritu del alcalde, y ante el susto, el soldado morirá cayendo por las escaleras y el doctor llegará a un molino cercano donde será encerrado en una jaula y sepultado entre toneladas de harina. Gray liberará a Gisèle y juntos se marcharán en la barca a la otra orilla donde llegarán a un paraje idílico.

Hay algunos misterios que en un principio pueden provocar cierta confusión en el relato, por ejemplo, nos da la impresión de que llegamos a la trama cuando ésta ya ha avanzado, así no veremos la primera vez que Marguerite muerde a Leóne, no sabemos cómo el alcalde ha decidido visitar a Gray o como ha sido secuestrada Gisèle. Todos estos aspectos nos muestran una película de terror con una narrativa desdibujada. Como hemos dicho hay multitud de simbolismos en la película, uno de ellos es mencionado por Bordwell, se trata del lienzo que observa Gray a su llegada a la posada. En él hay, alrededor de una cama con un difunto, dos hombres rezando, una mujer llorando y una pareja sollozando junto a un esqueleto que sostiene una daga sobre el cadáver.





**Ilustración 1, 2, 3 y 4.** *Vampyr*, Carl Theodor Dreyer, 1931. El cuadro de la posada de la aldea de Courtempierre

El simbolismo de este cuadro es múltiple, por un lado nos muestra lo que sucederá posteriormente con Léone, quien afortunadamente no muere pero tiene a su alrededor varias personas que rezan por ella. Según Bordwell debemos advertir la función del cuadro como si se tratase de otro modelo de representación espacial.<sup>228</sup> Es decir que nos muestra otros planos posibles, un espacio discontinuo perfectamente posible. Nos muestra la pintura narrándonosla como si se tratase de cine.

La vampira de la película nada tiene que ver con los sensuales vampiros del romanticismo, sino que Marguerite Chopin parece una bruja de la Edad Media, funesta y huraña. Por ello, de nuevo, veremos más similitudes con el Conde Orlok de Murnau que con cualquier otro vampiro posterior.

---

<sup>228</sup> BORDWELL, David (1981) *The Films of Carl Theodor Dreyer*. Londres, California: University Press.



**Ilustración 5.** *Vampyr*, Carl Theodor Dreyer, 1931. El aspecto de Marguerite Chopin más cercano al del Conde Orlok que al resto de vampiros posteriores



### 3.3. EL VAMPIRO CLÁSICO

#### 3.3.1. Marco histórico

Los años entre los que hemos decidido ubicar el marco histórico de este clasicismo, una vez enmarcado el cine expresionista casi como un prólogo, responden a la fecha de producción un film sintomático de la evolución del arquetipo del vampiro, tanto a nivel ideológico como estético. La fecha de inicio se trata del inicio de *Drácula* (*Dracula*, Tod Browning, 1931) que veremos a continuación. Una vez el cine clásico empiece a cambiar, lo hará gradualmente, pero antes de entrar en el cine moderno, hay determinados aspectos que anticipan ese cambio, a esa etapa la hemos denominado como cine manierista. Por ello, el final de este marco histórico está en el comienzo del que hemos considerado el primer film manierista: *Drácula (Horror of Dracula)*, Terence Fisher, 1957).

Hay que señalar que hemos considerado cine clásico al cine hollywoodiense que utiliza unas estrategias cinematográficas concretas, que son la base de la tradición norteamericana y que se enmarca entre 1900 y 1960. Las convenciones ideológicas, visuales y sonoras del cine clásico permiten al espectador reconocer el fin último de la historia y es capaz de ubicarlo. Además de que constituyen la tradición cinematográfica. Por los componentes semióticos podemos diferenciar entonces el cine clásico: “El inicio en el cine clásico corresponde a lo que los formalistas rusos llamaron <narración>, es decir, el paso de un plano general a un plano detalle (...) este inicio cumple la función de anunciar, de manera implícita, la conclusión de la narración”<sup>229</sup> Más adelante veremos que las películas analizadas cumplen con este requisito, así como con otras características del cine clásico como la función representacional del cine. En palabras de González Requena los relatos clásicos son: “relatos simbólicos, articulados sobre la doble articulación de la estructura de la donación y la carencia, y en la que la figura del

---

<sup>229</sup> ZAVALA, Lauro (2005) *Cine clásico, moderno y postmoderno*. En la revista *Razón y Palabra*. Número 46. [En línea: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>]

héroe constituye la referencia determinante de su configuración”<sup>230</sup>. Este periodo se desarrolla principalmente en Hollywood, y se caracteriza por el uso de unas convenciones semióticas reconocibles por cualquier espectador debido a su uso en la tradición. Por eso se considerará el cine de Hollywood para las masas.

El cine clásico tiene una serie de características comunes, pero por otro lado el marco histórico en el que se ubica es el de la llegada del cine sonoro. Y una característica del cine clásico es el uso que se hace de ese sonido. El diálogo como un elemento que guía el desarrollo de la acción, supeditada normalmente a la imagen. También hay títulos en los que tanto el elemento icónico como el verbal se apoyan mutuamente resultando un doble discurso paralelo. Son ejemplos de este tipo de discurso *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939) o *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). El sonido lo utilizaron ciertas productoras con el fin de extender su poder, a mediados de los años veinte Warner Bros invirtió dinero para expandir y mejorar su negocio. Invirtió dinero en una máquina que sincronizaba discos con las imágenes de una película. Intentó popularizar la idea y en 1927 con *El cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) fue tal el éxito que Warner no sólo comenzó a amortizar la inversión, sino que todos los estudios comprendieron la rentabilidad del sonido. Dejando a un lado la competencia feroz por el sistema de sonido a adoptar, indicaremos que para 1930, la mayoría de los cines de los Estados Unidos tenían instalaciones para el sonido. En un principio, el sonido supuso un retroceso en la forma de narrar, ya que la cámara debía colocarse dentro de unas cabinas insonorizadas para que el micrófono no captase el ruido del motor, sin embargo pronto se encontraron soluciones. El sonido inauguró un nuevo género (“Un género supone la articulación de una serie de presupuestos argumentales y formales que no varían sustancialmente y son de fácil comprensión y disfrute para el espectador”<sup>231</sup>): el musical. La productora RKO realizó multitud de ellos en su mayoría protagonizados por Fred Astaire y Ginger Rogers. Algunos ejemplos son *En alas de la danza* (*Swing time*, George Stevens, 1936) o *Ritmo loco* (*Shall we dance?* Mark Sandrich, 1937). Los géneros más conocidos en estos años son el cómico, el western y el de gánsteres, que surgió a raíz de la Ley Seca, que prohibió el consumo y la venta de bebidas alcohólicas. La ley estuvo vigente desde 1920 hasta 1933 y dio lugar a un mercado negro que enriqueció a aquellos que violaban la ley. Esto fue reflejado en el

---

230 GONZÁLEZ Jesús (2007) *Clásico, Manierista, Postclásico. Los Modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones. P. 559.

231 LACOLLA, Enrique (2008) *El cine en su época. Una historia política del filme*. Argentina: Comunicarte. P. 122.



cine en películas como *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, Richard Rosson, 1932) o *Hampa dorada* (*Little Caesar*, Mervyn LeRoy, 1931).

A pesar de que todos los grandes estudios rodase de acuerdo a unas formas clásicas, esto no impidió que cada uno desarrollase un estilo propio: “Por ejemplo MGM se volvió el estudio más prestigiado, con un gran número de estrellas y técnicos bajo contratos de largo plazo. MGM derrochó recursos en escenarios, vestuarios y efectos especiales (...) Warner Bros., a pesar de su éxito con el sonido aun fue un estudio pequeño y se especializó en filmes de género menos costosos (...) Aun con menor prestigio estaba Universal que dependía de la filmación imaginativa para sustituir la carencia de estrellas o de costosos escenarios para sus obras con atmósfera de terror”<sup>232</sup> La competencia era feroz y la rentabilidad de los films se convirtió en el factor decisivo a la hora de que se considerase propulsar la carrera de un determinado director o actor. Que agradasen a un público masivo era el elemento predominante sobre la verosimilitud de la historia o criterios de calidad. Además, la oficina Hays, reguló escrupulosamente todas las películas de Hollywood, decidiendo los límites de las películas en una autocensura que regulaba lo que los ciudadanos podían escuchar y ver. A pesar de ello se dio una edad dorada en el cine hollywoodiense, un florecimiento artístico de incalculable valor cultural.

En los años 30 veremos desfilar por todo el cine norteamericano una colección de figuras míticas procedentes principalmente de la creación literaria. Normalmente estarán situadas en lugares exóticos o territorios desconocidos, llenos de misterio. Puede ser en espacios alejados de la civilización o siendo ajenos a un territorio donde se entrometen, o incluso ambas. Y serán unos pocos personajes representantes de la civilización los que se encarguen de adentrarse en lo desconocido. La separación entre los dos mundos es irreconciliable. También en estos años veremos unas películas de trasfondo social, se trata, entre otras, de las realizadas por Charles Chaplin. Comenzó realizando cortos cómicos, pero posteriormente irá ampliando sus intereses. Su transición al sonido fue dura y costosa, y así lo refleja en *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936) donde además refleja la alineación obrera de la clase trabajadora. Nos muestra además una sociedad capitalista egoísta donde solo sobrevive el más fuerte. Los problemas de los trabajadores fueron recogidos por el cine en varias ocasiones, por ejemplo *Pasto de tiburones* (*Tiger Shark*, Howard Hawks, 1932) nos muestra al obrero como un héroe oscuro que debe cumplir con su deber. Tras la crisis

---

<sup>232</sup> BORDWELL David, THOMPSON Kristin (1995) *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós Ediciones. P. 415.

de 1929, las condiciones de los trabajadores (aquellos que aun conservaban su empleo) se volvieron más duras y esto fue reflejado por el cine. Los Estados Unidos vivían un esplendor creativo respecto al cine de terror, pero la crisis económica y social después del crack de 1929 se hacía más y más patente. “La sensación de malestar que reina en Estados Unidos desde el crac bursátil desestabiliza a todo el mundo y hace que el periodo sea propenso a los trastornos de identidad”<sup>233</sup>, es por ello el momento perfecto para que se desarrolle este tipo de cine “sobre el miedo al otro y el terror ante lo desconocido, exactamente como había ocurrido durante la República de Weimar en Alemania”<sup>234</sup>. La caída bursátil tuvo unas consecuencias fatales que se extendieron por todo el mundo y que fue superada por una crisis aún mayor: La Segunda Guerra Mundial. Toda esta inquietud por un futuro no demasiado halagüeño se plasmaba en toda una serie de criaturas monstruosas en el cine. Entre ellas, además de Drácula destacamos a Frankenstein: *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931), que también tendrá una segunda parte con *La novia de Frankenstein* (*The bride of Frankenstein*, James Whale, 1935); al Dr. Jekyll y Mr. Hyde: *El hombre y el monstruo* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Robert Mamoulian, 1932); Hombres-lobo: *El lobo humano* (*The werewolf of London*, Stuart Walker, 1935); Momias: *La momia* (*The mummy*, Karl Freund, 1932); Zombies: *La legión de los hombres sin alma* (*White Zombies*, Victor Halperin, 1932); Híbridos-Humanos: *La isla de las almas perdidas* (*Island of the lost souls*, Erle C. Kenton, 1933); *Satanás* (*The black cat*, Edgar G. Ulmer, 1934)... Y un larguísimo etcétera con el que podemos hacernos una idea de la cantidad de seres sobrenaturales que poblaron las pantallas de cine en estos años. Con todas estas películas surge lo que muchos denominan como la “edad de oro del cine de terror”, por la gran cantidad de títulos que encontramos. Sin embargo no es tal, ya que las asociaciones de padres norteamericanas empiezan a presionar para que las películas sean lo menos impactantes posible. De modo que si nos centramos en el cine de vampiros veremos poca sangre y muchos aspectos recortados por la censura. Mencionaremos dos películas dirigidas por Erle C. Kenton y en las que Drácula será interpretado por John Carradine: *La zíngara y los monstruos* (*House of Frankenstein*, 1944). Y *La mansión de Drácula* (*House of Dracula*, 1946). En esta película también veremos a Lon Chaney hijo, quien hizo de Drácula en *El hijo de Drácula* (*Son of Dracula*, Robert Siodmak, 1943). Los directores de arte: John B. Goodman y Martin Obzina hicieron una excelente labor recreando el castillo del doctor loco. La película mezcla varios tipos de monstruos, todos pidiendo la ayuda del doctor Edelman, un

---

<sup>233</sup> SIMSOLO, Noël (2007) *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza Editorial. P. 105

<sup>234</sup> SIMSOLO, Noël. *Ibid.* P. 105

científico que se propone curarlos. Entre ellos el Conde Drácula le pedirá ayuda para liberarse de la maldición y el doctor se lo tomará como un reto para la medicina moderna. Así comienza su labor, cuando Nina, una jorobada que ayuda al doctor, analice la sangre del vampiro. La muestra determina la presencia de un parásito desconocido, lo que puede ser el origen del problema, de modo que encuentra una antitoxina para ayudarlo. Comienza a hacerle una transfusión de sangre cuando un hombre entra impaciente porque le vea también, se trata de Lawrence Talbot. Finalmente irá a la cárcel a que lo encierren, pues tal y como confesará después se trata de un hombre-lobo, y así se convertirá ante los ojos del guardia, el doctor y su ayudante. La cura que el doctor le propone le parece muy larga y desesperado se tira al mar. El doctor baja a buscarlo por las cuevas de los acantilados y el lobo lo ataca antes de transformarse en humano. Afortunadamente sobrevive y en esa cueva se encuentra el cadáver del monstruo de Frankenstein y junto a él el esqueleto del Dr. Niermann, quien le dio la vida hace años. Además, desde esa misma cueva encuentra un acceso directo al castillo. Sube a Frankenstein para devolverle la vida mediante la luz, pero recapacita y cesa en su empeño. Sin embargo, en este tiempo Drácula está a punto de llevarse a otra de las ayudantes del doctor, Miliza, a su mundo. El doctor deberá interferir abriendo la tapa del ataúd y matando al vampiro por la luz del sol. Sin embargo, por las transfusiones, el doctor siente en su interior la sangre de Drácula, y comienza a convertirse en vampiro, no reflejándose si quiera en los espejos. Logra controlarse en algunos momentos, por ejemplo para operar a Talbot, pero va a peor y atacará a Siegfried, el jardinero. La policía se da cuenta de que algo va mal, y Talbot trata de ayudarlo. Será en vano, Edelman asesinará a Mina, cuando esta le impida despertar a Frankenstein. La criatura acabará con la policía y Talbot deberá matar al doctor. Frankenstein intenta vengar su muerte, pero todo el estudio arde y acaba sepultado por las llamas

La promoción de la película se hizo acudiendo al número de monstruos que aparecen en la película: “One monster would be terrific, but here are five to bring you five times the thrill!”. Las películas que mezclan todo tipo de monstruos serán muy comunes, llegando incluso hasta nuestros días. El título con el que inauguró el género la Universal fue en 1948 *Abbot and Costello meet Frankenstein*, traducida como *Abbot y Costello contra los fantasmas* bajo la dirección de Charles T. Barton veremos de nuevo a Lugosi vestido de Drácula, pero esta vez bajo el nombre de “Doctor Lahos”, en una comedia de terror con los divertidísimos cómicos y varios de los famosos monstruos de la Universal, no solo Drácula. De nuevo Lon Chaney y Glenn Strange (quien sustituyó a Boris en las últimas adaptaciones de Frankenstein) volverán a

interpretar a sus monstruos respectivamente. Abbot y Costello, los cómicos interpretarán a Cjick y Wilbur, dos empleados de una agencia de correos que reciben dos paquetes enormes procedentes de Londres. Las cajas contienen los cuerpos de Frankenstein y de Drácula para exhibirlos en un museo de los horrores. El vampiro será el encargado de despertar a Frankenstein para convertirlo en su siervo.

Tras comprobar el éxito que estaba teniendo Universal con este tipo de películas otras productoras empezaron a interesarse y hacer sus versiones: En 1943 Columbia Pictures producirá *El retorno del vampiro* (*The return of the vampire*) dirigido por Lew Landers. En el que de nuevo se volverá a llamar a Lugosi para hacer de vampiro, después del tremendo éxito de la película de 1931. En un principio se había pensado en el título: *El retorno de Drácula*, pero con unos problemas por los derechos de autor, quedó como el retorno de “el vampiro”, a pesar de que es más que evidente que se refieren a Drácula. Usarán a Bela Lugosi en unas cuantas películas más de este tipo en la que tratarán de usar su fama para muchos tipos de vampiros; citaremos *El murciélago diabólico* (*The devil bat*) dirigida por Jean Tarbrough en 1940; *Spooks run wild*, dirigida por Phil Rosen en 1941; *Dead men walk*, de Sam Newfield en 1943; *Old mother Riley meets the vampire*, película británica dirigida por John Gilling en 1952; y *Plan 9 del espacio exterior* (*Plan 9 from outer space*) de 1959, película en la que muere Lugosi mientras rodaba. Recurrirán a Tom Mason para terminar el film. Esta película, dirigida por Ed Wood Jr. es considerada por muchos como la "peor película de la historia" y Tim Burton lo reflejó haciendo un *biopic* de su director: *Ed Wood* (1994).

Tras el éxito de Drácula (Tod Browning, 1931) asistiremos a un boom de películas de vampiros. Muchas las veremos a continuación como *La hija de Drácula* (*Dracula's Daughter*, Lambert Hillyer, 1936); o *El hijo de Drácula* (*Son of Dracula*), en 1944 dirigida por Robert Siodmak y escrita por Eric Taylor, que viene a presentar de nuevo al conde (a pesar de lo que el título nos indica). Esto lo sabremos por el anagrama de su nombre: Alucard, Drácula al revés. Es destacable que, por primera vez, el vampiro deja de ubicarse en Europa para trasladarse al sur de los Estados Unidos. Habitará pantanos y frondosa vegetación en lugar de las neblinosas calles de Londres o las lindes Transilvanas a las que estábamos acostumbrados. La película explica continuamente que en Transilvania no hay gente joven, que el país está decrepito y su tierra es roja por la sangre derramada. Será por eso por lo que viaje al nuevo continente, en busca de nueva gente, de sangre fresca. La finca donde se ubica la historia se llama Dark Oaks y es un típico latifundio trabajado por esclavos de origen centroafricano (que serán los primeros en marcharse en cuanto vean llegar al vampiro).

Son especialmente destacables los efectos especiales de John P. Fulton, muy novedosos para la época entre los que hay que subrayar momentos álgidos como en los que el vampiro se transforma en animal o la muerte a causa de los rayos del sol en la que su mano se transforma en la de un esqueleto, quedando tan sólo reconocible por su enorme anillo.

Lon Chaney Jr. Quien ya había interpretado a numerosísimos monstruos será el encargado de dar vida al vampiro, Frank Stanley estará interpretado por Robert Paige, Katherine Cadwell será Louise AllBritton, su hermana Claire Cadwell será Evelyn Ankers y el doctor Brewster será Frank Craven.

La película comienza con unos títulos de crédito muy originales donde tras una tela de araña se esconden los nombres. Tras esto el comienzo es el de Frank Stanley y Harry Brewster esperando la llegada de un tren a la estación. El tren llega con todo el equipaje del invitado, pero sin este que debe llegar conduciendo en coche. El invitado no es otro que el conde Alucard y en el escudo del equipaje aparece su nombre, que despierta el interés de Harry. Al comprobar como el conde no ha llegado los dos hombres deciden dejar la estación. El equipaje se los dejan a la señorita Katherine Cadwell, la hija del dueño de una plantación y prometida de Frank. Junto a su hermana Kay habla sobre la telequinesis, y afirma que intuye que el conde llegará esa misma noche. Esto nos da una pista ya sobre sus intereses en las artes oscuras. En cuanto su hermana se va, ella corre hacia el cobertizo de una bruja: la reina Zimba, que la ha llamado para advertirle sobre su futuro invitado: “Te veo casada con un cadáver, viviendo en una tumba” le dice, pero un enorme murciélago entra por la ventana interrumpiendo el discurso y provocando un infarto a la anciana.

En la casa de los Cadwell, hay una gran fiesta para dar la bienvenida al conde, sin embargo este no se presenta, y el coronel Cadwell, ya muy mayor y en silla de ruedas se retira a su habitación. Un murciélago le sigue hasta su habitación y se transforma en el conde. Lo encontrarán muerto con dos marcas en el cuello. En el jardín, mientras tanto, Frank habla con Kay, diminutivo cariñoso de Katherine, preocupado por ella nos cuenta que ha cambiado desde que conoció al Conde Alucard y que la nota distante. Ella sin embargo le reitera su amor por él. Por otro lado, Harry Brewster sigue dando vueltas al nombre que leyó esta mañana en el equipaje del conde y se da cuenta que es Drácula así que llama al profesor Lazlo, de Transilvania, para preguntarle sobre el tema.

En la siguiente escena veremos un tenebroso pantano, donde Kay va a encontrarse con Alucard, que sale debajo de las aguas, se materializa y avanza flotando sobre las aguas al encuentro de su anfitriona. Los dos van a un juez de paz y se casan. El conde le promete ser la Condesa Alucard y vivir para siempre: “Sin necesidad de bienes materiales, una vida que durará una eternidad”. Cuando llegan a la casa se dan cuenta que Frank les ha seguido todo el tiempo. Los dos hombres pelean y esto acaba con Frank disparando al conde. Las balas le atraviesan y matan a Katherine, que estaba detrás del Conde. Al ver que las balas no causan ningún efecto Frank huye, es perseguido por un murciélago que se materializa en el conde cuando Frank se cae al suelo, pero que retrocede repudiado al ver las cruces.

Frank llega a su casa en pésimas condiciones y le cuenta lo ocurrido en casa de los Cadwell. Harry le deja descansando y se va hacia la mansión, allí Alucard está preparando el ataúd de Kay. Henry busca por toda la casa hasta que finalmente encuentra el ataúd del vampiro en el sótano. Kay, ya convertida en vampiro, le recibe y le explica que él y su marido no quieren volver a ver a nadie y que van a hacer un experimento científico que les ocupa todas las horas del día. Alucard recalca que todo aquel que este en la casa sin su permiso será un intruso y Harry no tiene más remedio que marcharse. Cuando regresa a su casa Frank ya se ha marchado y pronto descubrirá que se ha entregado al Sheriff. En la comisaría el doctor afirma que ha hablado con Katherine después de que Frank dijese haberla matado pero el sheriff insiste ir con los dos con el fin de reconstruir los hechos y comprobarlo por sí mismo. En el cementerio encontrará a la mujer en la cripta.

El profesor Lazlo va a ver a Harry tras lo ocurrido y desde el primero momento afirma que Alucard es descendiente de Drácula, y sin ninguna duda un vampiro. Mientras hablan de como exterminarlo se personaliza en la habitación y únicamente lograrán ahuyentarlo mostrándole un crucifijo. Justo en el momento en el que aparece Sara, una mujer que carga a su hijo en brazos, atacado por un vampiro. El doctor le examina y descubre las dos marcas en el cuello, afortunadamente la pérdida de sangre no es muy grave y el chico aún puede sobrevivir.

En la cárcel se presenta Kay a ver a Frank. Le explica su plan para pasar juntos la eternidad y le pide que mate a Drácula, dándole todos los detalles de cómo hacerlo. Él se niega, pero ella abrirá la celda liberándole y proporcionándole una pistola. Frank irá a la ciénaga y destruirá a Drácula quemando su ataúd, de modo que el sol le reducirá a sólo huesos. Irá a buscar a Katherine y la encontrará en su ataúd. Angustiado le

colocará un anillo en el dedo y prenderá fuego a la habitación. Cuando llegan el profesor Lazlo, Harry y el sheriff todos los vampiros habrán sido destruidos.

La película es destacable por varios aspectos, el primordial es que es en realidad una película romántica, enmarcada en el género vampírico. Se narra una infidelidad, en la que el vampiro ejerce el papel de seductor de ultratumba que separará a la joven pareja aunque por los deseos de ella. De nuevo se nos mostrará a la mujer como incapaz de resistirse a la seducción del vampiro, aunque posteriormente comprobaremos que tan sólo es una inclinación de la joven al deseo de vivir toda la vida junto a su amor. Por primera vez vemos como la hija del dueño de la plantación, Katherine, siente atracción hacia el mundo vampírico. Además de ello afirman que está obsesionada con la magia negra y con la brujería (al comienzo de la película irá a buscar a una bruja) y por otro lado tiene tanatofobia, miedo a morir. Esto será algo muy novedoso que abrirá la puerta a ver el mundo de los vampiros como algo atrayente por su inmortalidad entre otras cosas y no como una maldición religiosa.

Si estamos asistiendo a un momento dorado para el cine de terror estadounidense, otra situación se vivía en Europa, en la posguerra de la Primera Guerra Mundial, donde el efecto de la crisis fue devastador, especialmente en Alemania, donde el clima de pobreza empujó al país a una situación en la que en 1933 Adolf Hitler, canciller de Alemania obtuvo plenos poderes. Aunque la Segunda Guerra Mundial no estallase hasta 1939, el clima de tensión de esta década se plasmó en una serie de monstruos que venían de lugares lejanos. En concreto Drácula lo veremos como un personaje extranjero que viene a alterar la paz que vive en esos momentos EEUU con el presidente Franklin Delano Roosevelt liderando la recuperación económica del país tras la crisis de 1929. Con una serie de medidas conocidas como *New Deal*. EEUU se erigió como la primera potencia mundial y “la crisis era percibida básicamente como un asunto doméstico. Formados en un espléndido aislacionismo, provistos de un mercado interno casi inagotable y de un patio trasero latinoamericano donde actuaban casi a voluntad, separados de las otras grandes potencias por dos océanos, los norteamericanos se sentían a salvo de cualquier amenaza exterior”<sup>235</sup>. La crisis afectó a todos los ámbitos, siendo el cine el único que se mantuvo en alza posiblemente debido a que la población norteamericana no quería prescindir de un entretenimiento barato que le alejaba de sus problemas por una o dos horas.

---

<sup>235</sup> LACOLLA Enrique (2008) Op. Cit. P. 126.

La década de los 40 está marcada por la Segunda Guerra Mundial, conflicto sangriento que se extendió por diversos continentes y que cambió el mundo y la manera de concebirlo. El cine se puso al servicio de la propaganda, naturalmente cada potencia realizaba sus películas para tal objetivo. EEUU se centró principalmente en películas referidas al frente del pacífico (a pesar de que su mayor aportación militar se realizase en Europa). El racismo de estas películas era más fácil conducirlo hacia los soldados japoneses y más adelante justificar de algún modo las bombas nucleares de Hiroshima y Nagasaki como respuesta a las barbaridades cometidas por estos. Algunos ejemplos de estas películas son *Objetivo Birmania* (*Objective Burma*, Raoul Walsh, 1945) o *No eran imprescindibles* (*They Were Expendable*, John Ford, 1945). Las películas de ficción eran las que más impacto tenían, sin embargo también se utilizaron los documentales con el mismo fin, para ello se movilizaron a directores como John Ford o Frank Capra. Además de este tipo de películas bélicas veremos también otras sobre las adversidades y problemas de los que se quedaron en territorio nacional esperando a que algún familiar vuelva de la guerra. Un ejemplo de este tipo de películas es *Desde que te fuiste* (*Since You Went Away*, John Cromwell, 1944) un drama sobre las dificultades económicas que sufre la esposa de un soldado, que además debe lidiar con el comportamiento de su hija adolescente. Fruto de todo este clima, pero al mismo tiempo aislándonos de todo el conflicto mencionaremos *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) que enmarca una historia de amor imposible en el contexto de la guerra. Mencionaremos también *El gran dictador* (*The great dictator*, Charles Chaplin, 1940) es un alegato contra el nazismo y el racismo, en un momento en el que aún EEUU no había entrado en la Segunda Guerra Mundial pero Alemania invadía Polonia.



### 3.3.2. *Drácula*. Tod Browning, 1931.

#### 3.3.2.1. Introducción

Con la llegada del cine sonoro, la productora Universal Estudios decide adaptar una serie de clásicos de la literatura de Ciencia Ficción y terror. En 1931 rueda *Drácula*, basada en la obra de teatro de Hamilton Deane y John L. Balderston. Bella Lugosi será quien interprete majestuosamente al vampiro quedando para la posteridad e inspirando todos los Dráculas posteriores. Aunque lógicamente por ser Lon Chaney el actor fetiche de Tod Browning, director de la película, se pensó en él para el papel del monstruo, sin embargo la muerte de este obligó a cambiar todos los planes. El guion de Garret Fort y la dirección artística estuvo en manos de Charle D. Hall, de la que sin duda hay que destacar los interiores del castillo. A raíz de esta adaptación que fue todo un éxito se llevó a cabo una serie de adaptaciones de clásicos de la literatura de terror y además se continuó con la saga de este vampiro, con películas como *La hija de Drácula*, o *La zíngara y los monstruos* entre un larguísimo etcétera que veremos más adelante. Todas estas películas dieron origen a lo que se conoce como la primera edad de oro del cine de terror en los años 30, posiblemente, como hemos dicho, reflejo de la angustia que se vivía en EEUU a raíz de la Gran Depresión de 1929. La productora Universal, con Carl Laemmle al frente fue el impulsor del apogeo de este género, pero gracias a algunos hombres que pusieron cara a estos monstruos como Bela Lugosi, Lon Chaney, Boris Karloff entre muchos otros, dotaron de personalidad al propio terror.

### 3.3.2.2. Los orígenes del proyecto. Universal Estudios.

La productora Universal es conocida principalmente por su dedicación al género fantástico y terrorífico, algunos de sus films han pasado a formar parte de la historia del cine, definiendo el género para las posteriores películas y perfilando los mitos como el de la momia o el hombre invisible. “De las ocho grandes productoras del Hollywood clásico, la Universal. Pese a ser la primera en fundarse, ocupó siempre una posición modesta (una de las tres “menores”) por su dedicación casi exclusiva a la llamada serie B”<sup>236</sup> Y es que durante los años 30 y 40, Universal Estudios prácticamente monopolizaba el “mercado del miedo”, siendo esta compañía quien explotaba el género de terror por sistema y que creó un “star system” alrededor de este género, encabezado por Bela Lugosi o Boris Karloff entre otros. Los técnicos no se quedaban atrás, sino que al contrario reforzaban el trabajo de los actores: “secundado por un equipo técnico de escenógrafos, compositores y maquilladores, con el genial John P. Fulton a la vanguardia de los trucajes cinematográficos y Jack Pierce transformando con la magia de sus manos, a desconocidos actores emigrados desde Europa en estrellas del cine.”<sup>237</sup>

La productora que empezó llamándose “la gran U” terminó con el nombre de “la casa de los monstruos” debido a la enorme variedad de arquetipos que tenía en sus películas. Antes de *Drácula*, se habían rodado algunas películas de terror, como *El jorobado de nuestra señora de París* (*The Hunchback of Notre Dame*, Wallace Worsley, 1923) o *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*, Robert Julian, 1925). Pero no fue hasta que se estrenó *Drácula* y se comprobó su éxito arrollador cuando empezó la saga de monstruos en la Universal Estudios.

El fundador de la productora fue Carl Laemmle (1867-1939), inmigrante alemán que supo aprovechar las posibilidades de la industria desde prácticamente sus orígenes. Cuando se asentó definitivamente comprando un rancho de 93 hectáreas en las montañas de Hollywood, y rebautizándolo como Universal City, el secretario privado de Laemmle, Irving Thalberg observó la ineficacia de la dirección de un estudio tan grande y aportó muchas sugerencias. Laemmle quedó impresionado y le nombró director

---

<sup>236</sup> MOLINA, Juan Antonio. Capítulo: *La Gran U: La factoría del terror*. En VVAA. *El cine fantástico y de terror de la Universal* (2000) Donostia Kultura. San Sebastián. P. 11.

<sup>237</sup> PALACIOS Jesús (2005) *Monstruos Universales S.A.* en la revista *Fotogramas*. Barcelona: Cuadernos de cine Fotogramas. P. 65.

general del estudio, cuando aún no había cumplido veintiún años. Mientras fue director se hizo patente su eficacia, elevándose las ganancias del estudio. Pero en 1922 se marchó a la Metro Golden Mayer. Así que en 1929 coincidiendo con su tardía adaptación al sonoro, Carl Laemmle hijo fue designado por su padre como jefe de producción. Comenzó con muy buen pie con películas como *Broadway*, dirigida por Paul Fejos en 1929 o *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on The Western Front*, Lewis Milestone, 1930). Y lógicamente teniendo en cuenta el éxito de la novela de Stoker, así como de la obra de teatro y sus éxitos previos, Laemmle hijo pensó que sería muy buena idea una adaptación de *Drácula*. Algo a lo que se opusieron el resto de directivos de la Universal debido a los comentarios negativos que habían oído de ella: “Aunque esta obra puede tener un comienzo fantástico, y resultar fascinante para los amantes de lo extraño, no se me ocurre como puede convertirse en una película. Es sangre, sangre y más sangre, y todo lo que puede hacer vomitar a un ser humano corriente.”<sup>238</sup> Y su padre debido a que no lo consideraba apropiado: “El mayor de los Laemmle creía que el vampirismo era un asunto demasiado morboso y discrepaba tercamente de la opinión de su hijo”<sup>239</sup>. A Laemmle padre no le gustaban las películas de terror y además no creía que al público fuesen a gustarle. Sin embargo el público había cambiado, la crisis económica estaba, para 1931, tocando fondo, la población en paro alcanzaba niveles inusitados. Ante la insistencia del hijo y que otras productoras como MGM, Columbia o Pathé estaban empezando a interesarse por adaptar *Drácula*, Laemmle padre dio el visto bueno con la condición de que el vampiro fuese interpretado por Lon Chaney, lo que garantizaría su éxito comercial. Además, Lon Chaney había en varias ocasiones mostrado mucho interés por interpretar a este personaje.

Primeramente tuvieron que conseguir los derechos de la narración, para lo cual acudieron a Florence Stoker, y también a los dramaturgos Hamilton Deane y John L. Balderston. Lo cual fue bastante peliagudo ya que la versión de los dramaturgos no gustaba a la viuda. “Cuando Deane llevó su montaje a Londres después de tres temporadas de giras provinciales, ella le puso en evidencia, encargando a título privado una nueva adaptación al autor de teatro Charles Morell”<sup>240</sup>. Adaptación esta que se representó en septiembre de 1927 (al mismo tiempo que la obra de Deane en el West

---

<sup>238</sup> Escrito de Steve Miranda en 1927, redactado antes del montaje londinense y previamente a su adaptación en Broadway. RILEY, Philip (ed.) (1990) MagicImage Filmbooks Presents: *Drácula*: : the Original 1931 ShootingScript MagicImage Filmbooks. Absecon, New Jersey. P. 30 Citado en SKAL, David, SAVADA, Elias (1996) *El mundo secreto de Tod Browning, maestro de lo macabro en Hollywood*. San Sebastian: 44 Festival Internacional de cine de San Sebastian. P. 162.

<sup>239</sup> SKAL, David y SAVADA Elias (1996) *El mundo secreto de Tod Browning, maestro de lo macabro en el cine de Hollywood*. San Sebastián: 44 Festival Internacional de cine de San Sebastián. P. 162.

<sup>240</sup> SKAL Ibíd. P. 164.

End). Cuando finalmente llegó a manos de la Universal, era un material con muchos litigios, adaptaciones previas y bastante cargado tanto de personalidades como de personajes. Finalmente, gracias al agente que representaba a Florence Stoker, Harold Freedman, se consiguió llegar a un acuerdo, mediante el cual le daban una copia de *Nosferatu*, que posteriormente deberían destruir.

Del rodaje, que hablaremos más adelante, destacaremos de momento el hecho de que por las mañanas rodaba la versión angloparlante y por la noche la versión hispana.

Tras el enorme éxito de *Drácula* la productora, como hemos dicho, comenzó un ciclo de cine de terror, muchas veces inspirándose en el Expresionismo Alemán, de donde incluso contrataron a algunos técnicos y creadores, como Karl Freund, famoso operador de cámara alemán, que además dirigió alguna película como *La momia* en 1932. Otra de las grandes influencias de las películas de este periodo es la literatura fantástica del siglo XIX. Algunos autores de esta etapa podríamos enmarcarlos en el terror gótico. Richard Schayer, quien era jefe en el departamento de guiones, convenció a Laemmle hijo de seguir esa senda, y surgió otra adaptación de un texto clásico del mismo género: *Frankestein* de Mary W. Shelley. *El doctor Frankenstein (Frankenstein)*, James Whale, 1932), interpretado esta vez por Boris Karloff quien marcará para la posteridad la imagen de este monstruo gracias a la caracterización que hizo Jack Pierce. Esta película se convertirá en un éxito con algunas escenas memorables por ejemplo la del monstruo y la niña en el río que inspirarán muchas películas posteriores como *El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973).

La Universal siguió explotando todos los monstruos que tuvieron éxito, así del personaje del vampiro lo encontramos en películas como *La hija de Drácula (Dracula's Daughter)*, Lambert Hillyer, 1936); *El hijo de Drácula (Son of Dracula)*, Robert Siodmak, 1943) y *La mansión de Drácula (House of Dracula)*, Erle C. Kenton, 1945); también sumó otros monstruos en *La zíngara y los monstruos (House of Frankenstein)*, Erle C. Kenton 1945) e incluso les parodió en *Abbott y Costello contra los fantasmas (Abbott y Costello Meet Frankenstein)*, Charles Barton, 1948). La mayoría de los monstruos tienen su origen en la literatura como hemos visto, aunque no se sea especialmente fiel a la versión literaria y se prefieran adaptaciones teatrales a la hora de llevarlos al cine. El personaje de Frankenstein tuvo su continuación en *La novia de Frankenstein (The bride of Frankenstein)*, 1935); *La sombra de Frankenstein (Son of Frankenstein)*, Rowland V. Lee, 1939), *El fantasma de Frankenstein (The Ghost of Frankenstein)*, Erle C. kenton, 1942), *Frankenstein y el hombre lobo (Frankenstein*

*Meets the WolfMan* Roy William Neill, 1943)... Otro de los monstruos imprescindibles de la productora fue el hombre lobo, que hizo debut con *El lobo humano* (*Werewolf of London*, Stuart Walker, 1935) y como fue un fracaso en comparación con el éxito de las otras películas no volvió a la pantalla hasta *El hombre lobo* (*The Wolf Man*, George Wagner, 1941). Otro monstruo: La momia: *La momia* (*The Mummy*, Karl Freund 1932) película dirigida por un expresionista e interpretada por Boris Karloff. En sus continuaciones la momia dejará a un lado su elegancia y agilidad para dar paso a una más torpe y ruda: *The Mummy's Hand* (Christy Cabanne, 1940) *La tumba de la momia* (*The Mummy's Tomb*, Harold Young, 1942) *La maldición de la momia* (*The Mummy's Curse*, Leslie Goodwins, 1944) y *The Mummy's Ghost* (*El fantasma de la momia*, Reginald LeBorg, 1944). Y otro de los monstruos, como no podía faltar la figura del doctor loco es la de *El hombre invisible*, (*The Invisible Man*, James Whale, 1933), con su correspondiente saga en; *El hombre invisible vuelve* (*The Invisible Man Returns*, Joe May, 1940), *El espía invisible* (*Invisible Agent*, Edwin L. Marin, 1942) o *La venganza del hombre invisible* (*The Invisible Man Revenge*, Ford Beebe, 1944). También hubo una versión femenina: *La mujer invisible* (*The Invisible Woman*, Edward Sutherland, 1940). A mediados de los 40 el ciclo de monstruos de la Universal comenzaba a caer (fue entonces cuando aparecieron las parodias y las películas en las que se enfrentaban varios monstruos de la misma casa ambas contribuyeron a mermar la dignidad de los monstruos, de manera que ya no se les podía tomar en serio.) Sin embargo estos monstruos se habían convertido en imágenes Pop de la cultura moderna: “Las imágenes de Lugosi como Drácula, de Karloff como el monstruo de Frankenstein, de Lon Chaney Jr. Como Larry Talbot o la Momia vendada, Kharis, se convirtieron en inspiración para personajes de teleseries como los de “La familia Munster”, para cereales como los conde Chócula, tebeos, colecciones y series de animación”<sup>241</sup>. Además de las múltiples referencias cinematográficas, por ejemplo la película *Darkman* (Ib. Sam Raimi, 1990) es un homenaje a toda la producción de monstruos de la Universal. Cada cierto tiempo, Universal Estudios resucitará a sus monstruos: *Drácula* (*Dracula*, John Badham, 1979), introduciendo además nuevos monstruos como *Tiburón* (*Jaws*, Spielberg 1975).

Todas estas criaturas de la década de los años 30, conformaron lo que hoy conocemos como género de terror, consolidando los mitos aunque en algunas ocasiones sean serie B. Pero será en los años 40 cuando Universal Estudios relegue a la serie B todas las películas de terror, bajando la calidad y la fuerza de las mismas en

---

<sup>241</sup> PALACIOS Jesús (2005). Op. Cit. P. 69.

comparación con las de la década anterior, precisamente esto fue lo que dio origen a toda una serie de parodias, además, naturalmente del cambio de mentalidad del espectador.

Durante los años 50 pasó a un segundo plano, sin embargo en los años ochenta resurgió como una de las principales compañías de Hollywood, éxito que continuó pasado los ochenta con títulos como *E.T. El extraterrestre* (E.T.: The Extra-Terrestrial. Steven Spielberg, 1982), *Regreso al futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985) o *Memorias de África* (*Out of Africa*, Sydney Pollack, 1985).

### 3.3.2.3. Tod Browning

Si hay un director que podríamos considerar como representativo del periodo clásico en el cine de terror, ese es Tod Browning. Toda su carrera está repleta de títulos de este género, si bien no podríamos decir que *Drácula* es la película más conocida del director, si es una de las más aplaudidas. Su fama está a la altura de *La parada de los monstruos*, (*Freaks*) de 1932. Película que causó tanto impacto que estuvo prohibida en Inglaterra durante treinta años y que hizo declinar su presencia en Hollywood a pesar de ser hoy su película más conocida. Se trata de un filme totalmente revolucionario en lo que se refiere al tratamiento del terror en todos los aspectos (argumento, puesta en escena...). Su sinopsis se enmarca en el circo, donde el enano Hans se enamora de la bellísima trapezista Cleopatra que se aprovechará de él, llegando incluso a casarse para obtener su dinero. El resto de los *Freaks* (mujeres siamesas, enanos, mujeres barbudas, troncos humanos...) se solidarizará con Hans castigando a Cleopatra con algo peor que la muerte. A lo largo de toda la película veremos la imposibilidad de conciliar ambos mundos, para acabar con el mensaje de que la anormalidad pertenecerá para siempre al mundo de las sombras. Así mismo nos enseña también la belleza de lo monstruoso y la monstruosidad de lo normal que acaba provocando la ira de los freaks que pueden ser terriblemente crueles, pero también las personas normales (la más cruel de todos es la bellísima Cleopatra). En 1980 David Lynch homenajeó en varias secuencias esta película en *El hombre elefante* (*The Elephant Man*). Es muy probable que en esta película Tod Browning reflejase los años en los que trabajó en un circo, curiosamente era enterrado para resucitar posteriormente: “Por un precio de admisión de 25 céntimos, uno podía contemplar el enterramiento de Mr. Tod Browning (que había <<fallecido>> inesperadamente la víspera anterior) y recibir además una entrada para asistir a su ponderada exhumación y resurrección que tendrá lugar la noche siguiente”<sup>242</sup> el trucaje estaba en que el ataúd disponía de un sistema de ventilación y un panel deslizante que ocultaba bombones, sin embargo todo el tiempo que debía estar bajo tierra aprovechó para desarrollar su mente. También es probable que este truco influyese en su concepción de *Drácula*. Esta película es especialmente mencionable, porque hasta el momento el cine de terror se había basado en los mitos europeos como *Drácula* o la momia egipcia y esta será una de las escasas excepciones,

---

<sup>242</sup> SKAL David. (2008) *Monster Show. Una historia cultural del horror*. Madrid: Valdemar Intempestivas. P. 26.

donde el terror viene de los espectáculos circenses donde la monstruosidad es mercantilizada.

Charles Albert Browning nació el 12 de julio de 1880 en el seno de una familia bastante creativa (su tío, Pete Browning “el gladiador” fue un popular jugador de béisbol que patentó un modelo de bate, que actualmente lleva el nombre de Louisville Slugger). Ya desde joven Browning montaba obras de teatro en el jardín de la casa durante las vacaciones de verano. También cantaba en el coro de la Christ Church Cathedral en donde fue calificado de fenómeno. Pero las candilejas le llamaban y “En el verano de 1896 cumplió una fantasía arquetípica norteamericana: se fugó con el circo”<sup>243</sup> fue entonces cuando cambió su verdadero nombre: Charles por el de Tod. Trabajó en multitud de entretenimientos (de voceador del circo, quitándose unas esposas como Houdini, payaso en el Ringling Brothers Circus, jinete y cuidador de establos para Virginia Carroll, del número que ya hemos hablado de cadáver viviente – por el cual fue multada toda la compañía por fraude- y posteriormente aprovechó sus habilidades de vocalista, aprendió contorsionismo).

En 1913 Browning conoció en Nueva York a David Wark Griffith quien le ofreció un papel en el cortometraje *Scenting a Terrible Crime* en la que Browning interpretará a un enterrador. Griffith introdujo a Browning en este mundo en el que empezó trabajando como cómico, pero para la primavera de 1915 ya había pasado a la dirección con *The Lucky Transfer*. Desgraciadamente su adicción a la bebida así como su gusto por la velocidad (en una época en la que los carnets de conducir no habían sido inventados y los límites de velocidad eran una novedad) provocaron que el 16 de junio de 1915 volviendo de un club de carretera con varios acompañantes chocase contra un vagón de tren acabando de inmediato con la vida de Elmer Booth, prominente actor cinematográfico de 32 años y causase serios daños a sus acompañantes. Browning estuvo también gravemente herido pero se recuperó, aunque nunca volvió a ser el mismo.

Volvió al cine un año después de haber sufrido el accidente y en 1917 dirigió su primer largometraje: *Jim Bludso*, aunque su primer éxito comercial llegó en 1920 con *The virgin of Stamboul*, con esta película se posicionó en los dramas de acción y dirigió muchos más largometrajes, de entre los que destacamos *Fuera de la ley* (*Outside the Law*) en 1921 donde actuará Lon Chaney (aunque ya habían trabajado juntos en *La rosa del arroyo*, *The Wicked Darling*, en 1919). Sin embargo su adicción al alcohol le

---

<sup>243</sup> SKAL David. Íbid. P. 29.



pasó factura durante 1923 y 1924, donde su mujer, la actriz Alice Wilson con quien se había casado en junio de 1917, se separó de él y además estuvo apartado del mundo del cine. Durante su recuperación su esposa volvió con él y filmó *El trío fantástico* (*The Unholy Three* en 1925). Esta película fue clave para Browning como reseña Skal: “Con el trío fantástico Browning fue a dar con dos elementos ganadores que darían forma al resto de su carrera. El primero era el espectáculo marginal circense, el entorno que le había nutrido hasta entonces inexplorado en las películas. El segundo fue el propio Lon Chaney, para entonces mundialmente famoso como <el hombre de las mil caras> un actor lo suficientemente proteico como para dar forma convincente a las oscuras visiones de limitación física y desfiguramiento de Browning.”<sup>244</sup> A partir de entonces la mayoría de sus películas las realizó con Lon Chaney y tratarán sobre mutilaciones. El tándem Chaney-Browning comenzará a ser adorado por el público, especialmente por los trabajadores y esto se reflejaba en la taquilla que al mismo tiempo se reflejaba es el salario de Browning (de los directores mejores pagados de la época).

Las mutilaciones y demás deformidades se convirtieron como hemos dicho en el tema principal, y en todas ellas Lon Chaney aparecerá terriblemente desfigurado. Mencionaremos: *El trío fantástico con maldad encubierta* (*The blackbird*, Tod Browning, 1926); *La sangre manda* (*The Road to Mandalay*, Tod Browning, 1926) o *Garras Humanas* (*The Unknown*, Tod Browning, 1927) esta última también ambientada en el mundo del circo, en la que Lon Chaney interpretará a un criminal que se hace pasar por un artista de circo sin brazos, cuando en realidad los tiene ocultos. David J. Skal, buscando una explicación a todas las <<imágenes de castración>> de la carrera de Browning afirma que “los documentos públicos relacionados con el alcance de sus heridas en la colisión de 1915 no contienen suficientes detalles como para discernir si sufrió traumatismo pélvico o no. En determinado momento, sin embargo, sufrió una considerable herida en la boca y existen indicaciones de que comenzó a utilizar dentadura postiza a una edad relativamente temprana”<sup>245</sup>. Lo más probable es que su adicción a la bebida fuera causa importante a este aspecto. Sí que es cierto, que sus traumas con los dientes pudieron influir en la película *La casa del horror* (*London After Midnight*, Tod Browning, 1927), donde Lon Chaney interpreta a un psicópata que se hace pasar por vampiro con una dentadura de dientes muy afilados propia de una pesadilla. Y con esta película se marcará la incursión de Browning en el

---

<sup>244</sup> SKAL Íbid. P. 74.

<sup>245</sup> Íbid. P. 88.

vampirismo, sin embargo la película no se encuentra entera sino que tan sólo se conservan escenas de ella.

En enero de 1930 fue cuando Laemmle apalabra con Browning un contrato de trabajo para Universal. Y dirigió el que ya hemos dicho fue uno de los grandes éxitos pioneros de la Universal: *Fuera de la ley* (*Outside the Law*) 1930, un *remake* de la película muda de 1920, esta vez con Edward G. Robinson encarnando el papel que previamente había encarnado Lon Chaney. Hay muchos cambios en esta nueva versión, que idearon tanto el director como Garret Fort, el guionista. Las críticas a esta película fueron muy duras, habiendo sin embargo diversidad de opiniones. Posiblemente una de las grandes dificultades fue la adaptación al sonido.

El siguiente encargo que se le encomendó fue *Drácula*, precisamente con muchos diálogos (algo que no le gustaba demasiado, ya que no podía reordenar fácilmente las secuencias: “La falta de diálogos o de su facsímil rotulado, le permitía realizar buena parte de su trabajo creativo una vez concluido el rodaje.”<sup>246</sup> sin embargo esto pudo suponer un golpe de suerte ya que la realización de esta película entraba en sus planes: “Browning acababa de ser despedido de la Metro por sus problemas con el alcohol, pero seguía empeñado en llevar al cine la novela de Stoker, que ya en 1927 había planeado hacer con Chaney bajo los auspicios de Thalberg, teniéndose que conformar con esa ingeniosa transposición que fue La casa del horror”<sup>247</sup>

Las tensiones entre Browning y el Laemmle Jr. Fueron notables durante el rodaje, “El director tuvo que ceder, no obstante, a las presiones de Laemmle para que utilizara más a Lugosi, cuyo escaso dominio del idioma (...) dificultaba el rodaje, ya que su intención inicial era no mostrar apenas al vampiro, como ocurre en la novela, para lograr así un mayor impacto”<sup>248</sup>. Además las presiones para reducir gastos (al final fue acusado de excederse en más de 80000 dólares del presupuesto definitivo y se le negó el derecho al montaje definitivo) y el comprobar como la versión hispana gozaba de más libertad que la suya acabaron por exasperar a Browning. Cuyo final (de los 84 minutos originales se recortó a 75) desagradó al director y a los directivos del estudio, ya que el primero consideraba que se había alterado su forma de ver la historia y al personaje, y los segundos lo consideraban demasiado influenciado por el cine mudo.

---

<sup>246</sup> SKAL, David y SAVADA Elias (1996). Op. Cit. P. 164.

<sup>247</sup> MOLINA Juan Antonio, (2000) Op. Cit. P. 25.

<sup>248</sup> MOLINA Ibid. P. 27.

Este director, hasta hace poco tiempo era muy escasamente conocido, ya que aunque sus películas fueron estrenadas en su momento, los críticos y los historiadores han ido ignorándolas hasta que fueron rehabilitadas a raíz de un movimiento cinéfilo entre 1945 y 1960. Hoy podemos considerarle como el iniciador de una gran ruptura y fundador de una modernidad en el cine fantástico y de terror. Si hasta la fecha el terror residía en leyendas de la vieja Europa, en lo impalpable y lo metafísico y en la escuela del expresionismo alemán, Browning junto a Fritz Lang se encargaron de hacer ese terror real. El ejemplo más claro es *Drácula*, capaz de situar al vampiro en una metrópoli actual, y hacerle pasear entre los demás transeúntes. Sin embargo, como hemos visto, esta no es la única película de vampiros del director: *La marca del vampiro* (*Mark of the Vampire*, 1935) aunque no logre la popularidad de su predecesora, en este film también aparece Bella Lugosi. “En realidad *Mark of the Vampire* es la más browningiana de las dos películas: en resumidas cuentas, en lugar de un vampiro verdadero, ¡Tod Browning considera más interesante mostrar a una pareja de actores haciendo de vampiros!”<sup>249</sup>. En 1939 dirigió su último largometraje: *Milagros en venta* (*Miracles for sale*) con Robert Young y Florence Rice.

Echando un vistazo a la filmografía de Browning podemos sacar algunas cosas en común, aparte de como ya hemos dicho la obsesión por las mutilaciones. Encontramos una constante en el gusto por lo “poco común” ya nos estemos refiriendo al mundo de los muertos o a personajes de los bajos fondos. En todas las películas mencionadas y muchas otras *Muñecos infernales* (*The devil doll*, 1936) tanto situaciones como personajes que perturban al espectador. Naturalmente esto no ha sido visto con buenos ojos por todo el mundo “Aunque la obra de todo ‘auteur’ insiste repetidamente en pensamientos e ideas específicos, Browning es tan agresivo y perseverante en su tratamiento de ciertos temas que parece como si tuviera con ellos una fijación neurótica.”<sup>250</sup> También vemos una constante intriga entre lo falso y lo verdadero, algo que denota su fascinación con la puesta en escena y con el cine. Como hemos dicho, el hecho de que Browning abandonase a su familia con dieciséis años por el amor a una caballista y el circo ambulante en el que ella trabajaba marcara su fascinación con el circo que se dejará traslucir a lo largo de toda su obra: “Más tarde cuando se pasea por las calles de Londres en traje de gala, realzada la palidez de su rostro por un maquillaje descolorido, Drácula-Lugosi tiene el aspecto de un payaso

---

<sup>249</sup> SKAL, David y SAVADA Elias (1996). Op. Cit. P. 21.

<sup>250</sup> ROSENTHAL Stuart (1976) *Tod Browning En The Hollywood Professionals*. Vol. 4. Nueva York. P. 8.

blanco que se pavonea con compunción sobre la pista de un circo nocturno”<sup>251</sup> Por otro lado la América que retrata Browning, la vida moderna, parece un tétrico circo y sus habitantes los de una feria.

En sus últimos años era conocido como el solitario, pues apenas salía de su residencia en Malibú. Falleció el 5 de octubre de 1962 a la edad de 82 años, de un cáncer de garganta, sin descendencia.

### **- Resto del equipo:**

Una vez que la productora Universal hiciese público que sería Browning el director de la película tardó poco en anunciar al novelista ganador del premio Pulitzer Louis Bromfield, dramaturgo y periodista, como guionista de *Drácula*. La primera intención de Bromfield fue alejarse de la versión teatral, pero como el estudio había comprado los derechos tuvo que basarse en ella, pero era más similar al texto de Stoker. Su adaptación era muy costosa (precisamente porque se ajustaba mucho a la novela). A Laemmle Junior le pareció demasiado costosa, teniendo en cuenta que la situación económica de la Universal empeoraba, debido al colapso en la bolsa. Por ello Dudley Murphy será quien escriba el guion, siendo Bromfield acreditado como coguionista, aunque su material fue muy poco utilizado debido también al alto costo exigido para los decorados, aunque la escalera de piedra por la que desciende Drácula, al inicio de la película, para presentarse a Renfield, es una de las pocas cosas que se conservan de este guion. Primeramente aparecían dos Dráculas, el primero: “un hombre alto, vestido con unos gastados pantalones sin planchar, y chaqué. Tiene una cara muy pálida, un bigote canoso con las puntas caídas, y cabellos blancos despeinados. Su porte no obstante es distinguido. Viste también una larga capa negra que flota a su alrededor cuando avanza para saludar a Harker.”<sup>252</sup> Y uno segundo rejuvenecido tras beber sangre en Inglaterra. Incluía además un personaje cómico, la señorita Tripplett, vecina del doctor Seward, que ayudaba por azar a desenmascarar al vampiro.

---

<sup>251</sup> SKAL, David y SAVADA Elias. Ídem. P. 21.

<sup>252</sup> MagicImage Filmbooks Presents: *Drácula*. Ed. Philip J. Riley. MagicImage Filmbooks. Atlantic City, New Jersey, Y Hollywood, California. 1990. (Op. Cit). P. 50 Citado en Citado en SKAL, David, SAVADA, Elias (1996) Op. Cit. P. 167.

Además, Browning trabajó en colaboración con con Garret Fort, en varias versiones más donde combinaba el material de la novela con el de la adaptación teatral, y con la presión por cambiar ciertas escenas que exigía Laemmle hijo.

El impresionante decorado del castillo fue realizado por Charles “Danny” Hall (1899-1968) escenógrafo británico que se responsabilizó de la dirección artística en películas como *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of Opera*, Arthur Lubin, 1943) o *The Last Warning* (Paul Leni, 1928) entre otros muchos, de manera que acabó siendo el principal responsable de este departamento durante los años treinta.

#### 3.3.2.4. Bela Lugosi

Primeramente se quería que Lon Chaney, como ya hemos dicho, interpretase al vampiro. Era perfecto para el papel por varios motivos: conocido como “el hombre de las mil caras” debido a su capacidad para encarnar personajes muy distintos, muchos de ellos terroríficos, pero conservando cierta humanidad, era idóneo para interpretar a Drácula. Tod Browning y él habían trabajado juntos previamente y eran cordiales amigos. Además la popularidad del actor lo hacía un éxito casi asegurado. A finales de 1929 Metro Goldwyn Mayer estaba dispuesta a “prestar” a Lon Chaney a la Universal para que realizase Drácula, sin embargo por asuntos de contratos no se llevó a cabo, y finalmente la muerte del actor obligó a buscar otras opciones. Se pensó en el alemán Conrad Veidt para hacer el papel, encajaba muy bien en el papel puesto que ya había aterrorizado al público previamente con obras como *El hombre que ríe* (*The man who laughs*, Paul Leni, 1928), donde encarna a un hombre cuyo rostro ha sido desfigurado. O haciendo de zombie en *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919), pero finalmente tras la muerte de Paul Leni, Veidt decidió volver a Alemania a hacer cine. Otros nombres fueron barajados como: John Wray, cuyo contrato con el estudio estaba vigente y que acababa de interpretar al sargento instructor en la ya mencionada *Sin novedad en el frente* (Lewis Milestone, 1930); Ian Keith que acababa de intervenir en *Abraham Lincoln* (D.W. Griffith, 1930) que posteriormente protagonizará *Valley of Zombies*, (Philip Ford, 1946) o interpretará a Rochefort en *Por la dama y el honor* (*The three Musketeers*, Rowland V. Lee, 1935) o al faraón Ramsés II, en *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956); al polaco Paul Muni a quien se le empezaba a llamar “el nuevo Lon Chaney” por su interpretación en *Seven Faces* (Berthold Viertel, 1929); o Chester Morris (*The bat whispers- Roland West's The Bat Whispers*, Ronald West, 1930 o *La criatura: The she-Creature*, Edward L. Cahn, 1956) pero “al final se decidió contratar al actor de la exitosa versión teatral de Hamilton Deane a partir de la cual se escribió el guion: el enigmático Bela Lugosi”<sup>253</sup>. Esto fue también en parte debido a la insistencia del actor que intervino incluso en las negociaciones de los derechos con Florence Stoker, enviándole mensajes para que rebajara el precio que pedía por ellos (desde los 200.000 dólares que pedía a los 40.000 que se pagaron). Finalmente consiguió que

---

<sup>253</sup> DIAZ, Carlos (2000) *Cine de Vampiros. Una aproximación*. Navarra: Recrea Editorial. P. 13.

Florence rebajase el dinero y consiguió el papel, aunque la Universal no le pagase por ese esfuerzo y cobrase una cuarta parte de lo que cobró David Manners, quien interpreta a John Harker.

Bella Lugosi cuyo nombre real era Bela Ferenc Dezso Blasko, de origen húngaro, se cambió el nombre por el de su ciudad natal, Lugos. Nació el 20 de octubre 1882, cuando esta ciudad formaba parte del imperio Astro-Húngaro, mientras que actualmente forma parte de Rumanía y su nombre actual es Lugoj. Es curioso, como afirma Jose Nanuel Serrano que esta ciudad “se encuentra relativamente cerca del lugar donde Bram Stoker localizó el castillo del Conde Drácula”<sup>254</sup>. Concretamente a menos de 700km de Brasov (Rumanía) y a 15km de Transilvania.

A la muerte de su padre tuvo que realizar trabajos en la mina y como ferroviario para ayudar a su familia, pero más adelante comenzó su carrera artística trabajando en el teatro, en la compañía Pesti-lhaaz Lajos, con la cual debutó como actor en 1901. Cambió varias veces de compañía, donde llegó incluso a interpretar a Romeo, en la obra de Shakespeare. Hasta que en 1911 llegó al Magyar Színház de Budapest “donde debutó el 4 de septiembre de 1911 en una representación de Ana Karenina en la que interpretaba el papel de Conde Wronsky”<sup>255</sup>. Posteriormente se unió al Teatro Nacional Húngaro donde continuó interpretando en obras de Shakespeare en papeles principales. La Primera Guerra Mundial obligó al actor a luchar en el conflicto, lo cual frenó momentáneamente su carrera. La guerra “le dejó una herida en la pierna, lo que para algunos investigadores supuso el comienzo de su adicción a la morfina”<sup>256</sup>.

A partir de 1917 comenzará a actuar en algunas películas para completar su sueldo como actor de teatro con la productora Star Phönix y firmando como Aristizd Olt, como anécdota mencionaremos que Olt es el nombre de un río local. Apareció bajo este nombre en películas húngaras como *The Wedding Song* (*Naszdal*, dirigida por Alfréd Deésy en 1917), *Leoni Leo*, del mismo director y mismo año, *A Leopárd* de este director en 1918, misma fecha y mismo director que *Casanova* o *Lili* (dirigida por Cornelius Hintner ese mismo año). Más adelante el director húngaro Mihail kertes (que posteriormente alcanzó bastante fama en Hollywood bajo el nombre de Michael Curtiz, siendo el director de *Casablanca*) le dio un papel protagonista en *El coronel*, (*Az ezredes*, 1917), *Lulu* (1918) y *99* (1918). La mayor parte de estas películas están

---

<sup>254</sup> SERRANO, José Manuel (2007) *De Monstruos y Hombres. Los reyes del terror de la Universal*. Madrid: T&B Editores. P. 19.

<sup>255</sup> JUAN, Miguel (2005) *Los cien mejores filmes de vampiros*. Madrid: Cacitel. P. 6.

<sup>256</sup> SERRANO, íbid. P. 20.

perdidas, algunas sin embargo aún se conservan en las filmotecas de Hungría. A este respecto debemos mencionar que Lugosi aceptó salir en estas películas por motivos económicos ya que experimentaba cierto recelo ante el cinematógrafo, como le ocurría a muchos actores que eran eminencias en el teatro. En 1919 abandonará el Teatro Nacional Húngaro de Budapest y tuvo que exiliarse a Alemania por su participación política y su organización del sindicato de actores húngaros ya que esto suponía un peligro para él: “Tuvo el arrojo heroico de desafiar al régimen nazi con la creación de un sindicato de actores. Una iniciativa demasiado zurda como para que la diestra paramilitar pudiera consentirla”<sup>257</sup>. En este país interpretó bastantes títulos principalmente adaptaciones de novelas de Karl May, destacando como actor de cine mudo ya que no sabía alemán.

Es destacable que trabajó con Murnau, en la primera película de terror de este: *La cabeza de Jano (Der Januskopf)* en 1920, una versión de Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Cuando Alemania empezaba a resultar un lugar peligroso por el ascenso del nazismo, se exilió a EEUU, en 1921, dónde comenzó con papeles muy pequeños en el cine como *El mudo mandato (The Silent Command)*, J. Gordon Edwards, 1923) o *El que recibe el bofetón (He who gets slapped)*, Victor Sjöström, 1924, donde Bela Lugosi no está acreditado). Comenzó a actuar en teatro y trató también de dirigir una obra: *The right to dream*, pero sus problemas con el idioma le llevaron a un litigio, ya que demandó al productor Hubert Henry Davis por despedirle y exigió un juicio ante jurado. Henry Davis alegó que Lugosi no estaba capacitado para dirigir y que había ofrecido falsas referencias de sus habilidades, y finalmente Lugosi perdió el juicio teniendo que hacerse cargo de los costes. Poco después, en octubre de 1927 le llegó una oportunidad de oro: interpretar a Drácula en los teatros de Broadway.

Esta experiencia fue clave a la hora de que la Universal se decantase finalmente por él para realizar la versión cinematográfica. Además de su insistencia, como ya hemos dicho, intercediendo para que Florence Stoker rebajase el precio de los derechos, hay que afirmar que su exótico acento también fue clave a la hora de que se le eligiese. Este papel lo catapultó a la fama y le concedió la nacionalidad estadounidense en junio de 1931.

Poco después de interpretar a Drácula como no tenía un contrato de exclusividad con Universal hizo con Paramount un personaje en *La isla de las almas perdidas (Islands of Lost Souls)* en 1932, dirigida por Erle C. Kenton. En esta película

---

<sup>257</sup> CASTELLS, Hector (2005) *El terror tiene 10 caras*, en la revista Fotogramas. Barcelona: Cuadernos de cien fotogramas. P. 53.



se transforma en un hombre mono, al que prácticamente sólo reconocemos por su mirada ya que toda su cara está cubierta de pelo. En 1932 actuó en *La legión de los hombres sin alma* (*White Zombie*) dirigida por Victor Halperin. Lugosi interpretará a Murder Legendre, un nigromante que es capaz de manejar a un grupo de zombies y los utiliza para sembrar el terror. Esta película tiene una secuela *La rebelión de los zombies* (*Revolt of the zombies*, Victor Halperin, 1936), película que fue un fracaso estrepitoso y donde Lugosi tiene un breve cameo. También se introdujo en la piel del doctor Mirakle en *Doble asesinato de la calle Morgue* (*Murders in the Rue Morgue*, Robert Florey, 1932) en la que da vida a un científico que pretende dar un paso más en la evolución mezclando la sangre de un gorila con la de una mujer. Dentro del mono está Charles Gemora y la mujer elegida para tal labor será Sidney Fox. Cuando deciden que será ella, debido a que tiene la sangre apropiada el doctor se deja aniquilar para que el mono de rienda suelta a sus instintos. Hay quien ha querido ver en esta película una clara relación con las teorías de Freud, en la que el mono es el alter ego del doctor que se desata para liberar sus instintos matando a su “yo represor”. A pesar de que quería interpretar a un galán en *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939) acabó dando vida a un villano soviético. Y eso que al compartir papel con Greta Garbo, quien también tenía un marcado acento, habría supuesto una armonía en pantalla que podría haber lanzado la carrera de Lugosi en otra dirección.

Trabajó en muchas ocasiones con la productora Monogram, fundada en 1930 por W. Ray Johnston, mencionaremos algunos títulos como *Dragones Negros* (*Black Dragons*, 1942) dirigida por William Night, *The Ape Man* (1943) de William Beaudine o de este mismo director *The Voodoo Man* (1944). Otras de serie B que mencionaremos será *Los ojos misteriosos de Londres* (*The human monster*, Walter Summers, 1939,) basada en un relato de Edgar Wallace en la que da vida al doctor Orloff, un hombre quien bajo el aspecto de una buena persona muy caritativa se esconde un timador que extiende pólizas de seguros a personas invidentes a las que posteriormente asesina para cobrar la póliza.

En *El fantasma invisible* (*Invisible Ghost*, Joseph H. Lewis, 1941) da vida a un viudo atormentado que se convierte en un asesino en serie. También trabajó para la Hammer, productora de la que hablaremos más adelante, antes de que esta se hiciese muy conocida, en la película *El barco fantasma* (*The Phantom Ship* o *The Mystery of the Mary Celeste*, 1935) dirigida por Denison Clift. En esta película Lugosi es un marinero que asesina a toda la tripulación del Mary Celeste alzándose finalmente como capitán del barco. Una película poco común y posiblemente de las primeras en las que

un asesino resulta triunfante al final del film. Boris Karloff trabajó con Bela Lugosi en varias películas como *Satanás* (*The black cat*, Edgar G. Ulmer, 1934) donde Lugosi da vida a Vitus Verdegast, que pretende vengar la muerte de su esposa y de su hija a manos de Poelzieg (Karloff). Previamente habían trabajado juntos en *El don de la labia* (*Gift of Gab*, Karl Freund, 1934) y *El castillo de los misterios* (*You'll Find Out*, David Butler, 1940) donde prácticamente hacían meros cameos. Tras el éxito de *Satanás*, y prácticamente siendo una secuela de esta los dos volvieron a actuar en *El cuervo* (*The Raven*, Louis Friedlander, 1935), donde Bela interpretará al doctor Richard Vollin, un antecedente claro del doctor Hannibal Lecter. En esta serie siguieron dos títulos, *El poder invisible* (*The Invisible Ray*, Lambert Hillyer, 1936) y *Viernes Negro* (*Black Friday*, Arthur Lubin, 1940) donde los personajes de Bela van menguando respecto a los de Karloff. *Viernes Negro* fue un enorme fracaso en taquilla, lo que hizo que los dos actores cesasen en sus colaboraciones en las que normalmente el nombre de Karloff aparecía más grande en los créditos que el de Lugosi y se le solía dar más importancia. En 1945 Lugosi trabajó por última vez con Boris Karloff en *El ladrón de cadáveres* (*The Body Snatcher*) dirigida por Robert Wise. En 1941 le ofreció a la Universal protagonizar el último proyecto que se traía la productora entre manos: *El hombre lobo* (*The Wolfman*, George Waggner) sin embargo el papel fue otorgado a Lon Chaney Jr. Aunque interpretó al gitano que también será un hombre lobo.

Tenía mucha fama de mujeriego y es probable que por eso estuviera casado cinco veces, entre ellas con la actriz Ilona Von Mutghat o con la millonaria Beatrice Woodruff Week (matrimonio que no duró ni un año). Su relación más estable fue con Lillian Arch con quien estuvo casado veinte años y tuvo su único hijo.

El acento original de su país que conservó toda su vida encajaba a la perfección con el conde al que interpretaba, así como la penetrante mirada del actor, creando escuela y definiendo el estilo que ha perdurado al personaje durante muchos años. Si bien es cierto que su actuación es muy teatral, y Browning le tuvo que corregir varias veces, supo llegar a los espectadores que le elevaron a la categoría de estrella. Creando un aura que ninguno de los actores que interpretarán posteriormente a Drácula, como Christopher Lee o Gary Oldman ha conseguido.

A pesar de que actualmente se ha convertido en uno de los iconos del cine, junto a otros actores como Marilyn Monroe o James Dean y también junto a otros personajes como Frankenstein o Blancanieves. Lugosi pasó sus últimos años siendo un adicto a la morfina, y el final de su vida en un asilo para indigentes. Falleció a los 73 años, el 16 de agosto de 1956, en Los Ángeles, California de un ataque al corazón.

Interpretar a Drácula se convirtió para él en un arma de doble filo, ya que por un lado impulsó definitivamente su carrera, y le proporcionó mucha fama, pero por otro le encasilló en el personaje, de manera que incluso al final de su vida estaba convencido de ser el Conde Drácula e incluso dormía en un ataúd y fue incinerado con su traje de Drácula. No es el único actor que ha se ha creído su personaje, recordemos sino a Johnny Weissmuller, quien al final de su vida estaba convencido de ser Tarzán. Parte de la responsabilidad de los desvaríos del actor la tuvo el mundo tan duro que le rodeaba, pero también toda la parafernalia que se creó en torno suyo: “si la mente de Lugosi pudo albergar tales desvaríos también es cierto que la Universal hizo su particular aportación explotando al máximo el personaje en todo tipo de eventos, inventando biografías macabras sobre el actor e incluso creando a su alrededor toda una escenografía”<sup>258</sup>. Parte de su escenografía era su casa, cuyas características salían en las revistas anunciando que tenía lápidas en el jardín o que del techo colgaban murciélagos. Cada vez tenía más papeles en infraproducciones y empezó a ver la propia trayectoria de personaje. Incluso el mismo colaboró en la comedia en la que ridiculizaba tanto a Drácula como a sí mismo: *Bud Abbott y Lou Costello contra los fantasmas*, (*Abbott and Costello Meet Frankenstein*, Charles Barton, 1948).

Rechazó interpretar a Frankenstein, siendo Boris Karloff quien le sustituyó (posteriormente dirá que él fue el descubridor ya que lo recomendó) o al menos esa es la historia que sabemos aunque es posible que James Whale no le gustase como quedaría el actor y llegasen junto a Laemmle Jr, al acuerdo de publicitar que había rechazado el papel para no dejarle en mal lugar. La otra posibilidad es que al ser un personaje mudo (la voz era uno de los puntos fuertes de Bela) y llevar tanto maquillaje que incluía unos párpados caídos (la mirada penetrante era su otro punto fuerte) decidiese que no era el papel idóneo para él. Aunque sí interpretó a Ygor en sus secuelas: *El hijo de Frankenstein* (*Son of Frankenstein*, Rowland V. Lee, 1939) y *El fantasma de Frankenstein* (*Ghost of Frankenstein*, Erle C. Kenton, 1942). Aunque finalmente cediese interpretando al monstruo en *Frankenstein y el Hombre Lobo* (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, Roy William Neill, 1943), posiblemente debido a sus problemas económicos. Para terminar de hundir su ego, en esta película todos los diálogos del monstruo fueron eliminados por el acento de Lugosi, lo cual se hizo sin su consentimiento y sin aviso, además él interpretó al monstruo como si fuese ciego y posteriormente decidieron devolverle la vista al monstruo lo cual provocó la risa entre el público: “La desinformación al respecto de su ceguera y de su mutismo consigue tan

---

<sup>258</sup> SERRANO, José Manuel (2007) Op. Cit. P. 22.

sólo acrecentar la hilaridad del personaje, que camina con los brazos extendidos de una forma totalmente grotesca.”<sup>259</sup> La película que se anunció como el enfrentamiento entre los dos titanes del terror: Chaney Jr. y Lugosi.

No será hasta prácticamente cuando es un anciano, cuando vuelva a actuar, esta vez persuadido por el director Ed Wood, quien siempre se declaró fan del actor. Actuará en *Glen o Glenda* (*Glen or Glenda*, 1953) y en *La novia del monstruo* (*Bride of the monster*, 1955), donde interpreta al doctor Eric Mornoff, que planea dominar el mundo creando una raza superior.

En la película *Ed Wood* dirigida por Tim Burton en 1994, podremos ver las relaciones entre el director y Lugosi, que será interpretado por Marin Landau quien ganó con esta película un Oscar de la Academia por mejor papel secundario.

Como ya hemos dicho David Manners fue quien interpretó a Jonathan Harker. Manners trabajaba para First Nacional, que permitió para esta ocasión que fuese a la Universal. Manners y Lugosi volvieron a trabajar juntos en *El beso de la muerte* (*The Death Kiss*, Edwin L. Marin, 1932) y en *Satanas* (*The Black Cat*, Edgar G. Ulmer, 1934). En un principio Harker iba a ser interpretado por Lew Ayres, quien fue protagonista en *Sin novedad en el Frente*, pero él quería interpretar a Renfield, por ser quien inicia la aventura. Sin embargo, se le negó el privilegio porque creían que interpretar al loco mancharía su imagen. Finalmente Renfield será interpretado por Dwight Frye, también procedente del teatro. Para la posteridad queda su actuación emotiva y de una locura desgarradora que no volveremos a ver. Edward Van Sloan interpretará al doctor Van Helsing, donde ya tenía experiencia pues lo había interpretado en el teatro. No podemos olvidar a Helen Chandler, actriz encasillada en papeles de mujer ingenua, será quien interprete a Mina.

---

<sup>259</sup> SERRANO Ibid. P. 52.

### 3.3.2.5. Recursos expresivos y narrativos del film

#### a. Rodaje

La película se rodó entre el 29 de septiembre y el 15 de noviembre de 1930 y fue un rodaje muy caótico. Manners había afirmado que Tod Browning no dirigió ninguna escena en la que él interviniese. “Karl Freund, acreditado únicamente como director de fotografía, dirigió en realidad buena parte de la película y, en concreto, todas las escenas de Manners”<sup>260</sup>. Esta es una afirmación bastante extendida ya que hay bastantes diferencias entre escenas. Igualmente Karl Freund sólo hablaba alemán, por lo llevaba un intérprete, y también contribuía a la lentitud del rodaje el hecho de que simultáneamente se grabase la versión hispana.

Es llamativo los silencios que acompañan cada acción, quizá la película está demasiado influenciada por el cine mudo, además de una muy escasa utilización de la banda sonora, que destaca en los créditos: el tema de *El lago de los cisnes* de Chaikovski y algunos fragmentos de la obertura *Los maestros cantores de Nuremberg*, de Wagner. “Sin embargo, una reciente restauración de la película, realizada en 1991, revela que en realidad no era tan muda y que los efectos sonoros que incluía (como el viento en la secuencia de Transilvania) eran imperceptibles a causa de imprevistos problemas en la grabación”<sup>261</sup>.

La versión final de *Drácula* no gustó a la Universal que mandó que la volbiesen a montar, esta vez cortando muchas escenas. En total se eliminaron unos diez minutos de metraje, pero en cambio se añadieron primeros planos de la mirada de Lugosi. Algunos cortes no sirven sino para confundir al espectador, por ejemplo en el que –como veremos más adelante– Renfield ataca a una criada, pero no volvemos a ver qué pasa con ese asunto y por otro lado no sabemos que Lucy está muerta, hasta que Mina nos lo

---

<sup>260</sup> SKAL David. (2008) Op.Cit P. 145.

<sup>261</sup> MOLINA Juan Antonio. (2000) Op. Cit. P. 28.

cuenta (aunque veamos cómo es atacada por Drácula). Naturalmente estos cortes no fueron bien vistos por Browning, quien acabó renegando de la película. “Debido a los numerosos contratiempos de rodaje y a los cortes en montaje, Drácula, a su juicio, era un verdadero engendro.”<sup>262</sup> Prefirió la versión hispana.

## b. Sinopsis

La película empieza con un plano general de “los escarpados picos que rodean el desfiladero de El Borgo”<sup>263</sup>, por donde pasa un carruaje. En el interior del vehículo los viajeros comentan que deben llegar a la posada antes de que se ponga el sol porque “Es la noche de Walpurgis. La noche del diablo. De Nosferatu.” Una vez en la posada Renfield, un caballero extranjero, informa que a media noche le espera un carruaje del Conde Drácula en el desfiladero de El Borgo. Los posaderos se santiguan e intentan convencerle de que vaya al día siguiente cuando amanezca, tratan de disuadirle, contándole que hay vampiros: “Drácula y sus esposas se convierten en lobos y murciélagos. Salen de sus ataúdes al oscurecer y se alimentan de la sangre de los vivos” Renfield insiste en que debe ir por negocios, y antes de despedirse una mujer le da una cruz. Este momento será repetido en la mayoría de los films de Drácula posteriores, incluso parodiado (por ejemplo en el film *Drácula, un muerto muy contento y feliz*, *Dracula dead and loving it*, Mel Brooks, 1995, una gitana le vende la cruz).

Tras unos planos del desfiladero y el castillo, pasamos a las mazmorras de este donde hay un ataúd del que sale una mano en escorzo, y posteriormente otras de otros ataúdes, haciendo símil con toda una serie de animales como ratas o cucarachas hasta que una de las esposas del conde se levanta de su ataúd. Vemos entonces por primera vez a Drácula, vestido totalmente con una capa negra y con mirada desafiante mientras las esposas se acercan a él. Posteriormente le vemos vestido de cochero, esperando a que llegue su invitado. Renfield se sube al misterioso carruaje y cuando quiera quejarse

---

<sup>262</sup> SERRANO, José Manuel (2007) Op. Cit. P. 30.

<sup>263</sup> Todas las citas del apartado “Sinopsis” son del film Drácula, dirigido por Tod Browning, en 1931.

de la velocidad al cochero contemplará con asombro como está sólo conducido por un murciélago. La puerta del castillo se abre sola y entra al interior, dónde le espera una instancia gigantesca pero abandonada, lleno de enormes ventanales por donde entra la luz de la luna y a través de los cuales vemos a los murciélagos. El conde le da la bienvenida en una presentación memorable, mientras que su invitado le dice que por el estado del castillo creía haberse equivocado. Oímos un aullido de un lobo, y Drácula le indica “Escúchelos, los hijos de la noche, ¡que bella música!”. Drácula sigue subiendo las escaleras sin romper la tela de araña, cosa que naturalmente Renfield no puede hacer, y Drácula le advierte: “La araña teje su tela para atrapar a la mosca incauta. La sangre es la vida. Sr. Renfield”.

Finalmente llega al interior del castillo donde un fuego acogedor y una mesa llena de comida le esperan. Antes de comenzar a cenar hablan de negocios y Renfield queda sobrecogido por la penetrante mirada del Conde, que le informa de que ha fletado un barco para que les lleve a Inglaterra. Al guardar los papeles, el joven se hace sangre en un dedo y esto parece despertar los instintos más oscuros del vampiro que se acerca a su víctima pero se aparta bruscamente al ver el crucifijo (mientras Renfield piensa que se aparta por ver la sangre y le comenta que sólo es un araño). Drácula le sirve una copa de vino, pero se excusa de no acompañarle indicándole: “Nunca bebo... vino”. Frase que será repetida en todos los films posteriores, e incluso modificada a libertad. Cuando finalmente Renfield se queda sólo aparecen tres mujeres, las esposas de Drácula, trata de abrir una ventana para huir pero es atacado por un murciélago y cae inconsciente, las mujeres van a abalanzarse sobre él, pero el vampiro las aparta y se cierne sobre el invitado.



**Ilustración 6.** *Drácula*. Tod Browning, 1931. Las tres esposas de Drácula (Dorothy Tree, Cornelia Thaw, Geraldine Dvorak, aunque no aparezcan acreditadas) se acercan a Renfield.

En la siguiente escena un rótulo nos indica “A bordo de la Vesta, con rumbo a Inglaterra” mientras vemos un navío que es zarandeado por las olas. Encontraremos a un Renfield totalmente distinto, llama “amo” a Drácula y le sirve de aliado avisándole cuando se ha puesto el sol para que el vampiro pueda campar libremente en el barco. Tras una terrible tormenta el barco llega a la costa de Inglaterra, y en una sombra vemos como el capitán ha fallecido atado al timón, mientras las voces de las autoridades refuerzan lo que hemos visto. La policía encuentra a Renfield, y, naturalmente le toman por loco, al fondo de unas escaleras, en una escotilla mirando a cámara con la mirada absolutamente perturbada, donde sólo está iluminado un cuadro y lo demás a oscuras.



**Ilustración 7.** *Drácula*. Tod Browning, 1931. El aspecto de Renfield a su vuelta a Londres.

Los periódicos resumen lo ocurrido: “Tripulación muerta en barco a la deriva. La corriente arrastró a la goleta Vesta hasta el puerto de Whitby, transportando una horrible carga. El único superviviente es un loco. Su ansia por devorar hormigas, moscas y otros pequeños insectos para obtener su sangre, desconcierta a los médicos. Está bajo observación en el sanatorio del Dr. Seward en las afueras de Londres”.

Un rótulo nos transporta a dónde se va a desarrollar la acción de nuevo: Londres. Una florista es atacada por Drácula, vestido como un elegante caballero, y donde sólo oiremos el grito. El conde sigue paseando por Londres hasta que decide entrar a ver un espectáculo. Allí, hipnotiza a una de las empleadas para que le diga al padre de Mina, el Dr. Seward, que le llaman por teléfono. Se presenta como quien ha



arrendado la abadía de Carfax, que linda con sus tierras. Allí bromea con Harker, Mina y Lucy: “Morir, estar realmente muerto, debe ser excepcional.” Ante el asombro de sus compañeros de palco les advierte de su fatal destino: “Al hombre pueden aguardarle peores cosas que la muerte”. Afortunadamente el espectáculo da comienzo y todos se giran a contemplar. Una vez en la habitación las dos mujeres comentan lo ocurrido, Mina hace burla del acento del conde mientras que Lucy confiesa sentirse fascinada por él y fantasea con el castillo. Antes de irse a dormir dejará la ventana abierta mientras el conde mira desde la calle. Un enorme murciélago entra por la ventana y aguarda a que se duerma para convertirse en Drácula y acecharla.

En la siguiente escena un montón de médicos, encabezados por el Dr. Seward examinan a un cadáver, determinando: “Pérdida de sangre antinatural que no hemos podido detener” hacen referencia además a “cada víctima tenía las mismas marcas en el cuello”. En el sanatorio vemos a un Renfield totalmente perturbado que ha dejado de comer moscas para comer arañas. Mientras tanto Van Helsing y otros caballeros examinan a lo que se enfrentan: “Sí, Nosferatu. El no muerto. El vampiro. El vampiro muerde en el cuello. Deja dos pequeñas heridas blancas con el centro rojo”. El Dr. Seward, insiste en que es mera superstición a lo que Van Helsing augura: “quizá pueda demostrarle que la superstición del pasado pueda convertirse en la realidad científica del presente”. Traen a Renfield a presencia de ambos para hacerle algunas preguntas y antes de llevárselo en un momento de empatía advierte que si no le trasladan “será el responsable de lo que le pase a la Srta. Mina”. Se pone el sol y Drácula se levanta de su tumba, un lobo aulla y Renfield asustado responde a su amo, que tan sólo con la mirada introduce las órdenes en la mente de su sirviente.

Mina duerme plácidamente mientras un murciélago se cuela por la ventana para acto seguido transformarse en el conde que se acerca a cámara hasta que se funde a negro. A la mañana siguiente, cuenta que anoche había mucha neblina en su habitación, y que era tan densa que apenas podía ver la lámpara de mesilla. El doctor Van Helsing la escucha “Luego vi dos ojos rojos mirándome y una cara pálida y mortecina saliendo de entre la niebla. Se acercó más y más. Sentí su aliento sobre mi rostro, luego sus labios.” Además se queja de que cuando se levantó por la mañana no tenía fuerzas, estaba sin energía. El doctor le pregunta qué ha podido ocasionar tal sueño, y cuando insiste en quitarle el pañuelo comprueba que tiene dos marcas en el cuello. Cuando Harker, el prometido de Mina, pregunta qué ha podido causarle estas marcas, la respuesta viene de parte de la criada que introduce al nuevo invitado: “El Conde Drácula”. Van Helsing le mira con recelo, pero Mina confiada le cuenta el sueño

que tuvo y el conde se disculpa por haberle contado historias siniestras sobre Transilvania. La sospecha de Van Helsing se confirma cuando abre la pitillera y en el espejo no aparece el reflejo del Conde. Una vez que los caballeros se quedan solos Van Helsing aprovecha para abrirle la pitillera y mostrarle el espejo. El gesto de Drácula es desmedido tirándolo al suelo, pero se disculpa indicando que no le gustan los espejos, antes de irse se dirige a Van Helsing: “para no haber vivido ni una vida es usted muy sabio, Van Helsing”. Cuando se marcha Harker se asoma y ve un lobo corriendo por el jardín, Van Helsing le explica: que posiblemente temía que le siguieran y por eso se ha transformado, “A veces se convierten en lobos, pero suelen hacerlo en murciélagos.” Ante la incredulidad de Harker Van Helsing sigue explicándolo: “Los vampiros no se reflejan en los espejos, por eso lo ha roto”. Harker sigue escéptico, y comparando a Van Helsing con sus pacientes, a lo que este le hace ver “La fuerza del vampiro reside en que la gente no cree en él”.

Mina pasea por el jardín cuando se encuentra a Drácula y va a su encuentro envolviéndola este con su capa. Mientras, en el interior Van Helsing sigue explicando: “Un vampiro es un ser que vive después de muerto bebiendo la sangre de los vivos. O se alimenta de sangre, o morirá.” Renfield les espía mientras ellos hablan de que el vampiro “Durante el día debe descansar en la tierra en la que le enterraron” por lo que llegan a la conclusión de que debió de traerse cajas de tierra. Renfield les interrumpe indicándoles que deben confiar en Van Helsing, ya que es su única esperanza. Vuelve a advertirles de que deben llevarse a Mina, pero en ese momento un enorme murciélago aparece por el balcón causando pánico al loco que enmudece ante el peligro. El grito de la criada advirtiéndoles del desvaído de Mina, interrumpe a los hombres que salen todos a buscarla menos Renfield que mira a la criada con cara de perturbado y esta se desmaya, lo cual aprovecha Renfield para abalanzarse sobre ella.

Posteriormente por un cementerio veremos a Lucy, que camina extasiada, mientras que en la siguiente escena, Martin, un trabajador del psiquiátrico lee en el periódico que una misteriosa mujer de blanco está atacando niños por la noche. Van Helsing interroga a Mina sobre el entierro de Lucy, y ella afirma haberla visto después de muerta. Van Helsing arregla una habitación para Mina con una hierba que ahuyenta a los vampiros: guardalobos y da unas ordenes muy claras de no abrir las ventanas ni apartar las plantas. En el salón los caballeros debaten sobre lo que es mejor para Mina cuando Renfield les interrumpe y les cuenta que Drácula le ha prometido ratas. Drácula les observa desde el salón y Van Helsing les advierte que el vampiro está en la casa. Todos salen en su búsqueda pero será el profesor quien se encuentre con él a solas. El

conde le informa que ha mezclado su sangre con la de Mina, de manera que si ella muere durante el día podrá salvar su alma, pero si es durante la noche, pertenecerá a las sombras igual que su mentor. Mediante una hipnosis Drácula consigue que Van Helsing se acerque a él, pero este retrocede, y le enseña un crucifijo que hace huir al vampiro. Mientras tanto Mina ha conseguido burlar a la criada y pasea por la terraza con un elegante vestido. Harker llega a ella y alegre por su buen aspecto deja a un lado sus reparos, mientras hablan Mina mira su cuello. Un murciélago enorme sobrevuela a los dos y le da órdenes a Mina en su mente. Esta le pide a Harker que le quite el crucifijo a Van Helsing, pero este les está escuchando y la enseña la cruz haciéndola llorar. Finalmente, cuenta que todo es cierto: Que Drácula se abrió una vena y le obligó a beber su sangre.

Una vez más, Mina descansa en la habitación, pero el conde desde fuera hipnotiza a la criada que le abre la puerta y le deja entrar en el cuarto. Harker ve a Renfield corriendo por la abadía y decide seguirle junto con el doctor, cuando llegan encontrarán a Mina, guiada por Drácula que baja por las escaleras hacia el ataúd. Harker les descubre y grita el nombre de su amada. El vampiro al encontrar allí a los hombres, lo entiende como una traición por parte de su siervo le mata y se lleva a la mujer al interior de una sala cerrada. Van Helsing y Harker les encuentran en sus ataúdes y van a buscar algo para clavar en sus corazones. Con un trozo de tapa de ataúd improvisan una estaca que sin parpadear clava en el corazón del vampiro, haciendo que Mina recupere su estado normal y junto con Harker salen juntos a la luz del día por las escaleras.

### c. Influencias

La película consta de dos partes claramente diferenciadas, en la primera viajamos hacia Transilvania y en la segunda hacia Londres. La influencia de su predecesora, *Nosferatu*, se hace patente en algunas escenas, también vemos una resolución estética totalmente novedosa. En la primera parte, el castillo, es un

decorado, en el que vemos algunos recursos narrativos como la reja en el suelo o la tela de araña, de lo que hablaremos más adelante. Esta primera parte, alejada de toda modernidad es donde ocurren los hechos más sobrenaturales, como que nos encontremos a las novias de Drácula o que el Demeter acabe convirtiéndose en un barco fantasma.

Como hemos dicho el director artístico será Charles D. Hall, que contó con unos decorados sobrecogedores, especialmente en el interior del castillo del conde, que combina a la perfección lo siniestro con lo hermoso. El hall del castillo, donde Drácula y Renfield se conocen, destaca por ser una estancia hermosa a pesar de lo lúgubre que es. Sus enormes ventanales por los que se cuela la luz de la luna e ilumina la cantidad de animales que hay, como armadillos y ratas.

La puesta en escena es totalmente teatral, posiblemente debido a que es una adaptación de una obra de teatro. Al igual que lo es la interpretación de Lugosi, y por ejemplo, la primera vez que el vampiro se acerque a Helen Chandler su rostro parecerá transfigurado en una máscara griega.



**Ilustración 8.** *Drácula*. Tod Browning, 1931. El rostro de Drácula momentos antes de atacar a Mina.

La mirada penetrante del conde también está dramatizada en exceso, pudiendo causar cierta incomodidad. Con esto tal vez se pretende que a pesar de no llevar colmillos en ningún momento podamos apreciar la maldad con tan sólo una mueca en su rostro.

En líneas generales la película es bastante fiel al libro. Con algunas diferencias: para empezar será Renfield (Dwight Frye) y no Harker (David Manners) quien viaje a Transilvania para concretar la venta de la abadía de Carfax. Una vez poseído Renfield transportará el cuerpo de Drácula en un barco, el resto guarda más similitudes con el libro: los tripulantes serán asesinados por el conde. En la ciudad vampirizará a Lucy (Frances Dade) amiga de Mina (Helen Chandler) esposa de Harker. La llegada de Van Helsing (Edward Van Sloan), logrará hacer retroceder al vampiro quien finalmente será asesinado salvando la vida del Mina.

### 3.3.2.6. Análisis

#### a. Apuntes Interpretativos

En el brillante diálogo de la película encontramos multitud de presagios sobre lo que nos encontraremos: *“La araña teje su tela para cazar a la mosca incauta”* (respecto a la enorme telaraña que hay en la entrada del palacio y que Drácula es capaz de atravesar sin romper, al contrario que su inquilino) en este momento Drácula es la araña que acaba de atrapar a Renfield en su enorme tela, tanto física (en el castillo) como psicológicamente (después de esa noche Renfield pierde el juicio atrapado para siempre en los poderes hipnóticos del vampiro). O *“nunca bebo... vino”* una clara referencia a lo que sí bebe: sangre. Así mismo, les advierte a su fatal destino: *“Al hombre pueden aguardarle peores cosas que la muerte”* indicando que es consciente de su estado y que preferiría estar muerto.



**Ilustración 9 y 5:** *Drácula*. Tod Browning, 1931. El conde pasará sin problemas a través de la enorme telaraña de su castillo mientras que Renfield quedará atrapado.

El vampiro se muestra como un hombre que es capaz de compartir el espacio con los humanos, aunque siempre como un intruso. En la escena en la que Renfield

está cenando en el castillo, Drácula entra en el encuadre por la izquierda mientras seguimos viendo al invitado cenar, lo cual da sensación de inquietud al ver lo indefenso de Renfield pero también se subraya el aspecto intrusivo del conde incluso en su propio castillo. Así mismo cuando llega a Londres comparte también el espacio con los seres humanos, representantes de la normalidad y del orden establecido, pero se enfrenta a ellos intentando destruir ese orden y causando el caos.



**Ilustración 6.** *Drácula*. Tod Browning, 1931. Drácula, de pie, comparte espacio junto a los humanos. Las dos mujeres sentadas, ocupan una posición de indefensión frente al conde.

Como hemos visto Drácula es un encantador de serpientes, con sus buenos modales pretende destruir todo el universo preestablecido para sembrar el horror y el caos. Drácula será la sombra procedente del extranjero que pretende cernirse sobre los EEUU. Sin embargo encontramos ciertas contradicciones por ejemplo con el personaje de John Harker (recordemos que en este filme no será John, sino Renfield quien vaya al castillo de Drácula). John será similar a Drácula pero desde el lado bueno. Es elegante y de buenos modales y también está enamorado de Mina. En palabras de Losilla “(...) es una especie de otro yo de Drácula, representando éste entonces su inconsciente maligno, aquellas tendencias que no quiere reconocer en su persona”<sup>264</sup>. En este sentido Losilla afirma que Harker debe destruir su lado más inconfesable, matar a su otro yo para conseguir a la Mina pura que las convenciones le obligan a amar, debiendo destruir sus tendencias más inconfesables. Si bien es cierto, al principio se niega a creer que Drácula es un vampiro, siendo Van Helsing quien le convence. El trasfondo de tal escena puede ser que Harker se niegue a asumir su lado oscuro siendo

---

<sup>264</sup> LOSILLA Carlos (1993) *El cine de terror*. Barcelona: Ediciones Paidós. P. 95.

el profesor quien actúa como líder espiritual y representante de la sociedad quien le convenza. El cazavampiros actuará como un guardián de la moral, “Van Helsing es un ser obsesivo, decidido a todo, solitario, de aspecto fúnebre, que confiesa haber dedicado toda su vida a estudiar el vampirismo y cuya única misión consiste en eliminar el sexo transgresivo, en interrumpir el coito prolongado que supone el ritual vampírico”<sup>265</sup>. Como vemos hay una doble moral respecto a la sexualidad del filme: por un lado hay una buena sexualidad, una aceptada socialmente que es la que las convenciones imponen, y por otro lado hay una sexualidad salvaje en la que se dan rienda suelta a los más oscuros deseos. La buena está representada naturalmente por Mina y Harker, mientras que la oscura es la que representa Drácula con toda aquella fémica con la que se cruce, ya sean las tres esposas que tiene en el castillo o Lucy confesando abiertamente que el Conde le fascina. Donde también vemos una dualidad ya que por un lado hay una separación clara entre lo normal y lo monstruoso pero en la puesta en escena esa separación se diluye. Esta dualidad se traspasará con fuerza a toda la película “Así, la totalidad de la escenificación se realiza por parejas de elementos: el blanco y el negro, el plano fijo (quietud) y el travelling (inquietud), la raíz expresionista (decorados) y el ímpetu clasicista (narratividad), etc.”<sup>266</sup> En este sentido Drácula es al mismo tiempo hombre (se presenta de esa manera) y representación del mal.

A partir de aquí el vampirismo tendrá un móvil claramente sexual, en la que como hemos visto, Van Helsing será el guardián de la moral, y los demás personajes comenzarán a sentir una especie de atracción por la sexualidad propuesta por el vampiro. El mordisco del vampiro, tan cerca del cuello será una clara insinuación al acto sexual (normalmente permitido por las víctimas que dejan la ventana abierta invitándole a entrar). Es por ello que “A Laemmle también le molestaban las insinuaciones acerca de la bisexualidad de Drácula” Creía que sólo debería atacar a mujeres, por ejemplo durante su viaje en barco desde Transilvania a Londres. De hecho en la última versión del guión apuntó a mano “¡Drácula sólo debería perseguir mujeres y no hombres!”<sup>267</sup>. Sin embargo Browning parece que decidió acentuar tal ambigüedad, por ejemplo en la secuencia inicial en la que el conde vampiriza a Renfield en lugar de dejárselo a sus esposas, que parecen desearlo.

---

<sup>265</sup> LOSILLA Carlos. Ídem. P. 116.

<sup>266</sup> LOSILLA. Íbid. P. 72.

<sup>267</sup> MagicImage Filmbooks Presents Drácula. Edición de Phillippe J. Riley. Pg. 56.(Anotación Manuscrita en el guión de rodaje) Citado en Citado en SKAL, David, SAVADA, Elias (1996) Op. Cit. P. 168.



Otro aspecto del que debemos hablar es la bebida. Tema que está permanentemente presente naturalmente en la película, pero también lo estuvo durante el rodaje. Si bien ya hemos hablado de los problemas de Browning con la bebida, debemos mencionar que Cyril Hume, el guionista y reciente marido de Helen Chandler (la actriz que da vida a Mina) también tenía serios problemas con la bebida durante la ley seca, problemas que tras el divorcio también tendrá ella. Si bien *Drácula* es en cierto modo una metáfora sobre la adicción, más adelante esta metáfora se hará más evidente.

#### b. La película en su contexto

La película se enmarca en unos momentos de crisis tanto económica como social, como hemos dicho en el marco histórico. EEUU vive la Gran depresión, surgida de la crisis bursátil de 1929 y esta incertidumbre sobre el futuro y la inseguridad diaria se manifiesta en una película que refleja el inconsciente colectivo.

La población desempleada alcanzaba cifras escandalosas, lo cual había creado un clima de miedo y amargura, donde todas sus esperanzas parecían ya lejanas. Los espectadores buscaban un chivo expiatorio, y, como hemos dicho, posiblemente ese sea el motivo del auge del cine negro, donde los espectadores podían formar parte de contrabando y demás sucesos al margen de la ley. Además la ley seca había criminalizado a millones de ciudadanos que respetaban la ley (por lo demás). Pero más allá de las películas de gánsteres, las que más se mantuvieron fueron las películas de horror. Que abrían la misma veta que las películas de gánsteres pero para la mente, desdibujando los límites de lo real. Además permitía al espectador evadirse de la realidad.

Será exactamente coincidiendo con la fecha de estreno de *Drácula* cuando el Comité de Emergencia de Ayuda al Desempleo del presidente Herbert Clark Hoover confirmo las cifras de desempleo: 30 millones de personas, pronto la crisis se extendió también por Europa, lo cual contribuyó en Alemania al auge del nazismo. Y la forma de

evadirse de todos estos problemas, la clase trabajadora y los más pobres era yendo al cine. “La privación masiva compartida durante la Depresión galvanizó el cine como forma dominante de expresión cultural”<sup>268</sup>. Ante este panorama EEUU intenta aparentar una normalidad absoluta trasladando todas sus disfunciones a una Europa a punto de entrar en la Segunda Guerra Mundial.

Respecto al aspecto “psicológico” hay algunos elementos que podemos sacar en común de esta etapa de cine clásico, en relación al trasfondo psicológico, los vampiros tienen unas características bien definidas al igual que el resto de “monstruos” de esta etapa: los fantasmas sociales, y el miedo de toda una generación se proyecta hacia afuera materializándose en seres malignos o monstruos normalmente de procedencia europea, cuyo final restituye el orden y la paz en la sociedad. Es bastante curioso cómo no sólo Drácula (que procede de los Cárpatos) sino que el resto de los monstruos son también extranjeros. El horror debe ocurrir siempre en otro sitio. Esto puede responder al deseo de la población de proyectar sus miedos para posteriormente eliminarlos. En palabras de Carlos Losilla: “(...)los protagonistas y su entorno –la sociedad que les rodea- se desembaraza de sus miedos y obsesiones fijándolos en algo ajeno a ellos que pueden estigmatizar, combatir y finalmente eliminar, como si se tratase de una inexplicable y aberrante desviación de la norma fabricada por equivocación en un universo esencialmente –bueno–”<sup>269</sup>. Y este “destierro” de los monstruos, que siempre o en su gran mayoría serán extranjeros corresponde al clasicismo hollywoodiense. “El hecho de que esos monstruos, como se ha visto, ostenten un rango absolutamente exterior y a la vez procedan casi siempre de un ambiente ajeno a la sociedad norteamericana, que es la que produce la mayoría de los filmes del periodo, resulta ser un dato sintomático respecto a su verdadera significación: en realidad esta condición suya revela que el terror que invade el inconsciente colectivo es un terror que no tiene nada que ver con ningún tipo de desconfianza respecto al sistema –y la labor de Roosevelt tiene mucho que ver en todo esto-, sino que por el contrario provoca catástrofes que responden a una especie de destino trágico externo sin conexión alguna con la estructura social o mental de la humanidad”<sup>270</sup>.

---

<sup>268</sup> SKAL David. (2008) Op. Cit. P. 137.

<sup>269</sup> LOSILLA Carlos (1993) Op. Cit. P. 73.

<sup>270</sup> LOSILLA Carlos. Ídem. P. 74.

### c. Características del Vampiro

Este vampiro difiere en todo de su precedente directo, el conde Orlok. El aspecto repulsivo de Orlok ha sido disfrazado de una apariencia elegante, y unos modales correctos. Precisamente por eso es este vampiro más peligroso, pues su maldad no se ve a simple vista, y debido a sus buenas maneras se gana la confianza de sus víctimas. La película no se centra en la maldad del vampiro, sino que al contrario pone el acento en su encanto. Además es un seductor, que engaña, además de por sus encantos personales, por la hipnosis, pero que atrae a las mujeres como si fuese un Don Juan (recordemos que Lucy confiesa abiertamente sentirse fascinada por el conde y fantasea con el castillo). Mina, a pesar de no ser tan clara como Lucy confesando su atracción, y en palabras de ella asegura preferir a alguien más normal (como John Harker) va una y otra vez a su encuentro. Es un villano como no se había conocido hasta la fecha, ya que hasta el momento la maldad está unida a la fealdad, y los malvados hasta entonces eran seres que rayaban lo grotesco, a veces incluso deformes (como por ejemplo los interpretados por Lon Chaney, pero con la salvedad de varios, como por ejemplo la bella Musidora). Drácula será todo lo contrario, guapo, elegante y glamuroso, de modales refinados, culto y carismático, y como olvidarlo: manipulador y muy inteligente. Es un ser socialmente respetable, de manera que puede acercarse muy fácilmente a las víctimas, obteniendo toda la información que ellas mismas le facilitan. Es un antecedente de villanos como Hannibal Lecter de *El silencio de los corderos* (The Silence of the Lambs, Johnathan Demme, 1991), quien se aprovecha de su estatus de médico respetado para saciar su sed de carne humana. Algo cercano a los psicópatas actuales. Todas estas características le hacen más humano siendo además “reflejo maligno del orden social que pretende destruir”<sup>271</sup> ya que es capaz de adaptarse a la perfección a la sociedad que le rodea. Asimismo, es consciente de su mal, algo que no le ocurre a Orlok, anhela el estar muerto (realmente muerto) y es consciente del destino que le aguarda, algo que como veremos supone un punto de partida desde el cual evolucionarán las siguientes películas respecto a la humanización del arquetipo del vampiro.

---

271 LOSILLA Carlos (1993) Op. Cit. P. 75.

Tanto Tod Browning como George Melford cambiarán el modo en el que concebíamos al vampiro, y tomará el modelo de Stoker, aunque cambiará ciertos aspectos. Y este es el cambio que a partir de ahora idearemos a Drácula: elegante y seductor.

Es un personaje muy sexual, mucho más que su predecesor. “El magnetismo sexual que Lugosi transmitía tras la pantalla hacía mella en las espectadoras, casi o igual que un galán más ortodoxo como pudiera ser Clark Gable.”<sup>272</sup> Y esa sensualidad que refleja el actor servirá de justificación para que las damas del film se entreguen a él.

No será la primera vez que veamos al vampiro vestir de negro, ya que esto parece una constante, e incluso en el libro de Stoker aparece. Pero si incorpora el frac, además de prescindir de algunas características que tiene el conde en el libro: Bela no llevará bigote (tal y como describe el libro de Stoker), ni orejas puntiagudas, ni colmillos. Esto será una imposición de la censura y del código Hays: “Es, por tanto, un vampiro castrado que debe morder en plano general para así diluir en la lejanía toda connotación sexual de su acto o sustituir la vena de su pecho (...) por la más púdica localización en su brazo en la escena en la que Mina bebe de su sangre”<sup>273</sup>. Su acento húngaro, marcando la procedencia centroeuropea del vampiro (no olvidemos, el origen del mito) además de su curiosa forma de alargar las sílabas también quedarán intrínsecamente unido a Drácula. Siendo además la primera vez que le oigamos en el cine y siendo la aportación de esta película a todas las siguientes.

La elegancia a la hora de vestir y la interactuación que tiene el actor con la capa, envolviéndose en ella como si un murciélago replegase las alas han quedado para la posteridad convirtiéndose en una característica de la mayoría de los vampiros posteriores. Así mismo hay una escena memorable en la que Mina va al encuentro del conde que está en el jardín y este la envuelve con la capa siendo una clara alegoría de como la envuelve en las sombras, llevándola al mundo de la noche.

---

<sup>272</sup> SERRANO, José Manuel (2007) Op. Cit. P. 28.

<sup>273</sup> RIAMBAU, Esteve (2007) *Francis Ford Coppola*. Madrid: Signo e Imagen. P. 318.

### 3.3.2.7. Promoción de la película.

La película se estrenó el 12 de febrero de 1931 en el Teatro Roxy de Los Ángeles, un día antes de lo que se había establecido para no coincidir con un viernes<sup>13</sup>. Obtuvo un enorme éxito de taquilla inmediato. En marzo empezó su distribución por todo el país recaudando setecientos mil dólares. En el resto del mundo también fue un éxito inmediato obteniendo más de un millón de dólares de recaudación en el extranjero. Fue rodada con un presupuesto de 355000 dólares lo cual hizo que la Universal se estabilizase económicamente durante la Gran Depresión.

Cuando la película se distribuyó se recibieron muchísimas quejas, especialmente sobre el impacto que podría causar en los niños. Fue censurada en Singapour, Malasia y en la Columbia francesa. Además en muchas otras partes censuraban escenas de la película.

A la hora de promocionar Drácula “parte de la cobertura de prensa de la película implicaba un enlace entre Drácula y otras obsesiones de Browning”<sup>274</sup>. A este aspecto mucho se ha comparado Drácula con *Freaks, la parada de los monstruos*. Si bien en ambas películas se muestran a las mujeres como deseosas de sensaciones nuevas. Por otro lado se hizo muy poca publicidad de la película para su estreno en la Costa Este de los EEUU, y Lugosi sólo apareció en público una vez y fue en el California Theatre para felicitar a sus compañeros hispanohablantes.

Es increíble que pese a ser una película de 1931 no llegase a España comercialmente hasta 1998, aunque sí lo hizo en el festival de cine de San Sebastián ya en los años 60, posteriormente se emitió por televisión e incluso se editó en video<sup>275</sup>. Una suerte distinta corrió la versión hispana Drácula, del mismo año, 1931, pero dirigida por George Melford.

En 1999 se le añadió al filme una nueva partitura musical, lo cual causó mucha polémica. La partitura fue compuesta por Philip Glass, de manera que ahora podemos ver el inicio con el score inicial o bien con el añadido por Glass.

---

<sup>274</sup> SKAL David. (2008). Op. Cit. P. 152.

<sup>275</sup> DIAZ Carlos (2000) Op. Cit.

Debemos hablar del prólogo protagonizado por Edward Van Sloane, que tras aparecer en el estreno en 1931, y brevemente cuando se exhibió nuevamente en cines en 1936 se encuentra desaparecido.

a. Repercusiones posteriores:

La consecuencia inmediata del enorme éxito de Drácula fue una incursión de la productora al universo gótico. Sin ninguna duda podemos afirmar que en esta película está el origen, de las cuales beberán todas las películas posteriores durante bastantes años.

Por otro lado, por lo costoso de reproducir ciertos escenarios (como el castillo del conde, o la Abadía de Carfax) se mantuvieron sirviendo para posteriores películas de la Universal (además de como ya hemos dicho, la versión hispana).

En palabras de Skal: *“Drácula liberó el impulso dormido en América, restableciendo una conexión esencial entre el cine y el inconsciente, y transformó silenciosamente y para siempre, nuestra vida imaginaria”*<sup>276</sup> A partir del estreno de esta película, la visión del vampiro como un aristócrata atractivo de excelentes modales permanecerá en el inconsciente social durante mucho tiempo. Influirá en multitud de películas, incluso comedias sobre el tema. Aunque debemos mencionar, la versión hispanoparlante por ser la más cercana en el tiempo en la fecha de realización. La imagen de Bela Lugosi como Drácula quedará tan marcada que muchas veces, como veremos en films posteriores, se utiliza el nombre del actor para designar al vampiro.

---

<sup>276</sup> SKAL David. (2008). Op. Cit. P. 153.

### 3.3.3. *Drácula*. George Melford, 1931

Drácula tiene una versión hispana, lo mismo que ocurre con muchas otras películas de la época. Naturalmente, en esos años no existía el doblaje de manera que cuando se pensaba que una película podría ser un gran éxito internacionalmente se aprovechaban los escenarios, el guion, los vestuarios y todo, pero se rodaba con otros actores en distintos idiomas. : “El reparto de la versión inglesa venía por la mañana. El rodaje empezaba a las 8. El reparto español venía por la noche. Rodábamos toda la noche hasta la mañana siguiente, porque usábamos los mismos decorados, teníamos las mismas marcas que el reparto inglés, nos colocábamos en el mismo sitio.”<sup>277</sup>

La versión española no es igual que su gemela norteamericana, ya que el director aportó su propia visión: “Melford varió la planificación de muchas escenas, ofreciendo una óptica distinta a la de Browning, en muchos casos superior, aunque el film se vea lastrado por un elenco interpretativo nefasto.”<sup>278</sup> Además en esta versión hay algunas tomas que no aparecen en la de Browning. Ya que la versión latina es media hora más larga que la anglosajona, debido en parte a que no se restringía el tiempo a las versiones paralelas. Pero hay que mencionar también que tuvo mucho menos tiempo para grabarla y, por supuesto, una parte minúscula de presupuesto.

Las vampiras de esta película son mucho más sexuales y aparecen con menos ropa que la versión anglosajona. Lupita Tovar achaca esto a dos factores: el vestuario que era diferente: “Los vestidos de Helen Chandler le tapaban todo. A mí me ponían mucho escote, lo que entonces era sexy”<sup>279</sup> y la forma de ser latina, mucho más pasional que la anglosajona. Una diferencia clave entre los dos films será el hecho de que Drácula, esta vez, si permita a sus novias alimentarse de Renfield. Al contrario que en la versión de Browning donde el conde las aparta indicando que el hombre es sólo suyo.

---

<sup>277</sup> Lupita Tovar, en *Introducción a la versión en español de Drácula por su estrella Lupita Tovar*, (2004) en el DVD Drácula. Tod Browning. Legacy Collection, Universal.

<sup>278</sup> DIAZ Carlos (2000) Op. Cit. P. 13.

<sup>279</sup> Lupita Tovar, en *Introducción a la versión en español de Drácula por su estrella Lupita Tovar*, (2004). Op. Cit.



**Ilustración 1.** *Dracula*. Geoge Melford, 1931. Los vestidos que luce Lupita Tovar en la versión hispana son mucho más escotados que los de Helen Chandler en la norteamericana.

Esta película fue realmente casi una coproducción, ya que Geoge Melford no hablaba español y fue el mexicano Enrique Tovar Ávalos quien hará las labores de intérprete. El productor de la película fue Paul Khoner, quien había tratado de producir la versión angloparlante, pero cuyos planes se truncaron cuando Karl Laemmle hijo sucedió a su padre al mando de la Universal Studios.

Lupita Tovar, quien fue posteriormente esposa de Paul Khoner, encarnó a Eva. Carlos Villarías será el actor elegido para hacer de Drácula, del que Lupita afirma que la diferencia entre ambos está en las manos, ya que los dos son muy parecidos. Pablo Álvarez rubio interpreta a Renfield de manera bastante espectacular a la hora de hacer de loco y Barry Norton, argentino, interpreta a Juan Harker.





**Ilustración 2.** *Drácula*. George Melford, 1931. Carlos Villarías será el actor que interprete a Drácula en la versión hispana.

El comienzo de la película es exactamente igual al anglosajón presentando a Renfield en un carruaje mientras los otros personajes le leen e informan acerca de los Cárpatos y de la noche de Walpurgis. A la cual los posaderos se refieren como Santa Walpurga. De la misma manera en el desfiladero de El Borgo, Drácula, tras haberse levantado de su ataúd espera a su invitado. Esta vez la manera de presentarse de Drácula es mucho más sobrenatural ya que aparecerá en las escaleras asustando a su invitado. Las primeras palabras que Drácula le dedicará a su invitado, además del famoso “soy Drácula” serán: “Los muros de mi castillo están cuarteados. Abundan en él las sombras.” Una especie de disculpa por el mal estado de esa parte del castillo. Una vez cruzan la telaraña y como es natural Renfield queda atrapado, Drácula le indica esta vez: “La eterna lucha por la vida. Todo ser viviente ha menester sangre para seguir viviendo”. Después de haber comido y haber hablado sobre el arrendamiento Drácula se marcha, como no, con la puerta abriéndose sola. Renfield sale al balcón y las tres vampiresas se abalanzan sobre él, esta vez sin la posibilidad de que Drácula las aparte. Lo siguiente que veremos será el barco, donde Drácula atemoriza a los marineros mientras Renfield ríe enloquecido. Llegan a puerto, y esa noche Drácula se presenta en el ballet, donde el Dr. Seward le presentará a su hija Eva y a la señorita Lucía Weston y al señor Harker. Las dos mujeres conversan ya en su casa y Lucía admite que el Conde le pareció “fascinador”. Al igual que en la versión angloparlante Lucía deja abiertas las ventanas y se queda dormida mientras lee, cuando un murciélago se cuelga por la ventana y se transforma en Drácula que se acerca a la mujer cubriéndola totalmente con su capa. En el colegio de médicos Van Helsing explica el vampirismo mientras analizan el cadáver de la señorita Weston.

En el sanatorio de Seward, Renfield va a hablar con el doctor Van Helsing insistiéndole en que le saquen de allí con la excusa de no ocasionarle pesadillas a la señorita Eva. Escuchan un aullido de un lobo, Renfield cree que le habla a él y les contesta, de nuevo una alusión a la capacidad de Drácula de transformarse en diferentes animales, por lo que el doctor Van Helsing le enseña una hierba: acónito, y Renfield se altera mientras espeta que sabe demasiado para seguir viviendo.

Eva y Juan hablan y ella le manifiesta que por la noche siente miedo y la sensación de que algo se estrecha alrededor de ella. Además le confiesa el sueño que tuvo la noche siguiente al entierro de Lucía, en la que una cara se acercaba más y más. Le miran el cuello y encuentran las dos marcas. Se presentan entonces el Conde Drácula, y Eva debe subir a su cuarto, a pesar que indica que ahora se está sintiendo muy bien. Lo demás ocurre igual en la otra versión: Al despedirse de Eva, Van Helsing comprueba como Drácula no se refleja en el espejo de la pitillera, el doctor se lo enseña al conde que lo rompe con su bastón y se marcha. Mientras en la noche Eva se acerca al vampiro que la espera en el jardín de su casa y este la envuelve con su capa. Por otro lado los hombres discuten sobre la posibilidad de que Drácula sea un vampiro cuando Renfield les interrumpe riéndose enloquecidamente y le suplica al doctor que salve su alma. Tras un brillante diálogo justo cuando va a darles el nombre del vampiro, el grito de la sirvienta alertando del desvanecimiento de Eva les interrumpe. La sirvienta también se desmaya y Renfield se abalanza sobre ella, pero llora con impotencia.

Los hombres llevan a Eva a la cama y acuerdan hacer frente al vampiro. Al día siguiente hablan sobre la dama vestida de blanco, quien atrae a los niños para morderlos y Eva les informa que esa dama es Lucía, y que ella la vio después de muerta. Después llora sabiendo que le espera el mismo destino que a su amiga y suplica a su prometido que se aleje y al doctor que salve su alma. Llenan la habitación de acónito para que Drácula no la moleste. En la noche Drácula va a ver a Renfield y le da unas órdenes terribles. Mientras tanto, los hombres escuchan como el Doctor Van Helsing habla sobre por qué Drácula es el vampiro y discuten acerca de las opciones que tienen. Mientras tanto, el vampiro mediante poder mental, obliga a la enfermera a abrirle la puerta de la habitación de Eva y quitarle el acónito. Los caballeros suben corriendo, y cuando Van Helsing se queda sólo Drácula le informa que su sangre ya corre por la sangre de la señorita Seward, mediante control mental trata que deje el crucifijo en una caja, pero Van Helsing le hace huir mostrándoselo. Eva se levanta e informa de que se encuentra mucho mejor, y Juan se alegra mucho, ambos salen a la terraza a sentir el aire puro y miran las estrellas. Un murciélago les sobrevuela y ella le responde y le pide

a Juan que le quite a Van Helsing el crucifijo y las hierbas. Eva comienza a reírse y se abraza a Juan y le muerde, algo que no pasa en la versión angloparlante en la que Mina no llega a morder a su prometido, ya que se arrepiente antes, a lo que tiene que intervenir Van Helsing mostrándole un crucifijo, ella se aparta y llora y le cuenta lo ocurrido durante la noche con el vampiro. Una vez que esta acostada el vampiro vuelve a aparecerse ordenando a la criada que le abra la puerta, Drácula entra en la habitación y despierta a Eva a quien se lleva a la abadía.

En el cementerio Juan y Van Helsing regresan tras haberle clavado una estaca a Lucía y caminan hacia la abadía, todo lo demás ocurre igual que en la otra versión, donde Drácula lleva a Eva en brazos. Juan ve a Eva inconsciente y grita su nombre y busca la manera de entrar. Drácula mata a Renfield creyendo que le ha traicionado mientras Harker y Van Helsing entra a las mazmorras del vampiro. El sol aparece en el horizonte y Drácula debe esconderse en su ataúd. Van Helsing le clava la estaca en el corazón a Drácula mientras Juan busca a Eva, cuando la encuentra se abrazan. “Drácula está muerto para siempre”<sup>280</sup>.

Es especialmente relevante señalar: “En 1991, Lupita Kohner insinuó la intrigante posibilidad de la implicación tangencial de F. W. Murnau, el director de *Nosferatu*, en el Drácula español. La película en castellano contiene numerosas referencias visuales y tomas prestadas de *Nosferatu*, la señora Kohner recordó que su futuro esposo era bastante amigo de Murnau, y a menudo les vio hablando juntos en reuniones dominicales”<sup>281</sup>. Es muy factible que lo que cuenta Lupita sea cierto por varias razones, la primera es que Kohner era un apasionado del cine europeo y si era amigo de Murnau es posible que le pidiese consejo para su versión de Drácula.

Esta película fue estrenada en Madrid el 20 de marzo de 1931, y después se perdió dándose por desaparecida hasta que “finalmente se encontró en Cuba una copia que se restauró y se incluyó en una edición en DVD del largometraje dirigido por Browning”<sup>282</sup>.

---

<sup>280</sup> Drácula. George Melford. 1931.

<sup>281</sup> SKAL David. (2008) Op. Cit. Pg. 148.

<sup>282</sup> JUAN, Javier, y JUAN, Miguel. (2006) *Grandes Monstruos del Cine*. Madrid: Ediciones Jardín. P. 78.

### 3.3.4. *La hija de Drácula*. Lambert Hillyer, 1936.

*Drácula* tuvo tanto éxito que la Universal vio en este personaje un filón para sus películas, y en 1936 estrenó una secuela, *Dracula's Daughter*, en España *La hija de Drácula*, dirigida por Lambert Hillyer, siguiendo el rumbo marcado por Tod Browning. Será la primera vez que se cambie el sexo al vampiro, y en lugar de ser un hombre sea una mujer vampira protagonista absoluta.

La inspiración para esta película se buscó en la propia película de *Drácula* de 1931, donde las vampiras se habían quedado en el castillo de Transilvania. Así basándose en un capítulo inédito de la obra de Bram Stoker “El invitado de Drácula” en el que Harker se encuentra con una vampira antes de llegar al castillo, pero que Stoker tuvo que eliminar por el enorme grosor del libro.

En un principio se pensó en que volviese actuar Bella Lugosi, pero posteriormente se prescindió de sus servicios (a pesar de que ya le habían contratado y pagado). Esto fue debido a las presiones de las asociaciones de padres de familia, de manera que sólo aparecerá muerto al principio de la película enlazándose así con el final de *Drácula*. Van Helsing (de nuevo interpretado por Edward Van Sloan) ya ha clavado la estaca al vampiro y en un brevísimo plano, veremos a un hombre a quien ni siquiera podemos identificar como Lugosi.



**Ilustración 1.** *La hija de Drácula*. Lambert Hillyer, 1936. El principio de este film es el final de *Drácula* de Tod Browning.

Gloria Holden, quien dará vida a la vampira posee una belleza especial, no obstante muchos han insinuado que pudiese ser hija natural del propio Bella Lugosi. Jeffrey Garth será Otto Kruger, Janet será Marguerite Churchill, Sandor, un personaje que posteriormente inspirará a Frankenstein, o al jorobado de Notre Dame será Irving Pichel y Lili estará interpretado por Nan Gray.

El director iba a ser James Whale, luego se pensó en Edward Sutherland hasta que finalmente lo dirigió como hemos dicho Lambert Hillyer, quien estaba especializado en westerns y cine fantástico: *The Spoilers* (1923), *Barbara Frietchie* (1924), *Miss Nobody* (1926). El guion fue algo bastante complicado, porque debía cumplir con los estándares impuestos por la censura política, además de no pasarse de los derechos que tenían. Finalmente se comenzó a grabar sin tener un guion definitivo. El cual fue entregado por Garrett Fort y era completamente diferente del que habían trabajado previamente R. C. Sheriff y John L. Balderston.

En un comienzo la película iba a comenzar con el doctor Van Helsing regresando a Transilvania para destruir a las novias de Drácula, pero la hija de Drácula seguirá al doctor hasta Londres donde adoptará la identidad de “Condesa Szekeley”. Sin embargo el guion definitivo comienza con dos policías que encuentran el cadáver de Renfield desnucado. Van Helsing se acerca a explicarles y les muestra también el cadáver de Drácula. Los policías le detienen creyéndole el asesino y se lo llevan detenido. El doctor para que le defiendan contrata a Jeffrey Galt, antiguo alumno suyo, quien no es siquiera abogado, sino psiquiatra. Los policías asustados vigilan los ataúdes cuando una misteriosa mujer se presenta en la cárcel, mediante una joya le hipnotiza y aprovecha para llevarse el cuerpo de Drácula.



**Ilustración 2.** *La hija de Drácula*. Lambert Hillyer, 1936. La vampira hipnotizará gracias a su anillo.

Fuera de plano oímos un aullido de un lobo. Una alusión a la capacidad de la vampira de transformarse en animales, aunque esta vez no veremos un solo murciélago en toda la película. La mujer quema el cuerpo en un fuego purificador, lo rocía con sal para exorcizarle y pone una cruz encima, en una especie de ritual en el que indica que ya no podrá herir a nadie y que tan sólo la bondad vive ya en él. “Libre... Libre para siempre” expresa en un doble sentido en el que por un lado se refiere a que por fin su padre es libre de la maldición del vampirismo y por otro a su propia libertad. Ya es libre de su padre y ella desea ser una persona normal: “puedo llevar una vida normal ahora”. Todo se tornará más oscuro, sin embargo, en una conversación que tiene con su sirviente Sandor. Este le dice que hay muerte en sus ojos, así que esa misma noche vuelve a Londres y ataca a un caballero que pasa por la calle, le hipnotiza y mediante un fundido a negro sospechamos lo demás, luego volverá a su ataúd con la capa manchada de sangre. De nuevo los médicos examinan el cuerpo del joven y las causas de muerte son las mismas que ya hemos visto: pérdida de sangre indeterminada.

Jeffrey sale de caza cuando Janet Blake, su ayudante e intuimos qué tal vez su prometida le interrumpe para pedirle que vaya a ver a Van Helsing. El doctor le cuenta todo lo vivido a Jeffrey quien le mira con cierto escepticismo pero quien al final promete defenderle. En la siguiente escena, en una fiesta en la que se encuentran Jeffrey y Janet, aparece la condesa Zalesca. Es destacable como en similitud con la primera parte, a la vampira también le ofrecen vino, oferta que declinará de la misma forma que hizo su padre en la primera película, indicando: “nunca bebo... vino”. Con un halo, sin embargo de tristeza. El flechazo entre la condesa y Jeffrey es inmediato. Todos

reunidos conversan sobre lo extraño del caso del conde Drácula, y uno de los invitados bromea: “Quizá alguno de sus amigos vampiros vino volando y se lo llevó con él”. Hablan también sobre Van Helsing, tomándole como un obseso, y entre risas llegan a la conclusión de que podría liberarse su obsesión con los vampiros, lo cual interesa mucho a la condesa. Quien insiste en quedar otro día para profundizar en el tema. Cuando llega esa noche, en el apartamento de la condesa, Jeffrey nota la ausencia de espejos, y ambos ríen indicando que los vampiros según la leyenda no pueden reflejarse en los espejos. Zaleska le pide ayuda indicándole que alguien o algo de ultratumba tiene influencia sobre ella: “Alguien –algo que sale de ultratumba—y que me llena de impulsos horribles” y quiere que él la libere. No han terminado de hablar del tema cuando llaman a Jeffrey del hospital y debe ausentarse.

Intentando enfrentarse a sus impulsos de muerte, tal y como le ha indicado brevemente el doctor, Zaleska decide que quiere pintar, para lo cual envía a Sandor, a buscar una modelo. La elegida será Lili, una joven que paseaba junto al río. Una vez en el estudio Zaleska le dice que se quite la blusa y se baje los tirantes. La vampira la mira con deseo y ferocidad deseosa y no pudiendo resistir más sus impulsos se abalanzará sobre la chica lo cual veremos fuera de plano mientras escuchamos un terrible grito. Al día siguiente hay un caso de una chica con amnesia, comprobaremos aliviados que es Lili, en estado posthipnótico, y con unas extrañas marcas en el cuello, al igual que las otras víctimas con carencia de sangre. Van Helsing, después de hacer un reconocimiento a la chica creerá que el causante es Drácula, puesto que no se ha encontrado el cuerpo.

Zaleska llega a casa y, a pesar de la mentira de Janet que le dice que no está en casa, logra encontrarle. De nuevo la condesa le pide ayuda, esta vez dando una pista anunciando que la noche anterior volvió a cometer algo terrible, y además le anuncia que esa misma noche se va de Londres. Ella le pide que le acompañe, pero él quiere que se sincere, cuando está a punto de hablar, Lili les interrumpe. Sandor se lleva a Janet al coche, Jeffrey conduce a Lili a la autohipnosis, rememorando lo ocurrido y muere. Tras oír el testimonio de Lili Jeffrey ya sabe que la responsable es la condesa Zaleska así que sale en su búsqueda llamando a Van Helsing para que le acompañe. Encuentra a Zaleska en su estudio y allí, ella le confiesa ser la hija de Drácula, además le amenaza indicando que está con Janet. Jeffrey la buscará, llamando al jefe de policía y Van Helsing que acudirán todos pero pronto sabrán que Zaleska ha abandonado Inglaterra y Jeffrey tras ella.

En Transilvania el pueblo vive feliz desde la ausencia de Drácula, pero en cuanto vuelven a ver luz en el castillo, corren aterrorizados a esconderse. Jeffrey llega al castillo y Sandor intenta asesinarle, pero la condesa aparece en su ayuda. Janet está bajo el hechizo de la vampira y esta le advierte que no podrá despertar. Finalmente la condesa le propone un trato: la vida de Janet a cambio de la de Jeffrey, que deberá quedarse como un vampiro junto a ella. Sandor por error lanza una flecha que atraviesa a la condesa y la policía, que acaba de llegar junto con Van Helsing le reducen. Janet despierta y abraza al médico. Mientras el policía y el profesor hablan sobre la vampira, recalcando su belleza, a lo que Van Helsing aclara: “Era bella cuando murió, hace cien años”

Las referencias homosexuales están presentes a lo largo de todo el film. “Sin duda inspirado en la soberbia Carmilla de Le Fanu, se insinúa con levedad el lesbianismo de la heroína vampírica, algo sorprendente en una producción de la época”<sup>283</sup>. Una de las escenas más conocida por las sugerencias lésbicas de la misma es en la que la condesa sube a su estudio a una chica de la calle para que pose y ella pueda dibujarla. En el guion original de Fort indicaba que la chica debía posar desnuda pero finalmente no se llevó a cabo. Sin embargo sí que le invitará a quitarse la blusa y bajarse las tiras de su sujetador. Esta película y sus sugerencias eróticas fueron una inspiración para la novelista Anne Rice cuando escribió sus Crónicas Vampíricas, que veremos más adelante.



**Ilustración 3.** *La hija de Drácula*. Lambert Hillyer, 1936. La condesa Zaleska sube a Lili (Nan Grey) a su apartamento donde insinúa sus inclinaciones lésbicas.

---

<sup>283</sup> DIAZ Carlos (2000) Op. Cit. P. 14.



El final de la película será algo original que no habíamos visto hasta el momento: La vampira morirá atravesada por una ballesta. Perspectiva nueva que abre la veda a toda serie de cambios respecto a la mitología tradicional. Además una vez que la vampira llegue a Londres buscara ayuda en un psiquiatra de manera que el vampirismo se verá por primera vez como una compulsión psicológica, un trastorno que se cura además de un padecimiento sobrenatural. Sin embargo el hecho de que Lili muera cuando el doctor intenta, con métodos científicos -autohipnosis- despertarla será lo mismo que sucede con Janet, que cuando está bajo el hechizo de la vampira, sólo ella puede despertarle, de modo que la ciencia fracasa frente a lo sobrenatural.

Los decorados, muy en sintonía con su película predecesora serán siniestros, llenos de castillos malditos y telarañas. La vampira, siempre vestida de negro deambulará por un neblinoso Londres tratando de luchar contra su propio destino y su naturaleza. Es destacable su estudio de la condesa, iluminado por velas y candelabros, con paredes de piedra.



**Ilustración 4.** *La hija de Drácula*. Lambert Hillyer, 1936. El siniestro castillo de la condesa en Transilvania.

En este film vemos el vampirismo planteado como un mal no deseado. A lo largo de toda la película la condesa sólo querrá ser una persona normal, y no puede ser completamente libre –a pesar de que en un principio piensa que sí, tras la muerte de su padre- porque cree que Drácula ejerce aun poder sobre ella desde la tumba. Además es de destacar que se ayudará de un anillo para ejecutar la hipnosis con la que adormecerá a sus víctimas. No es como su padre que no necesita más que le miren a los ojos, ella necesita que miren al anillo para poder hechizar a sus víctimas

Con esta película acabó la primera parte del ciclo de terror de la productora, la Universal pasó a formar parte de la Standart Capital Corporation, Carl Laemmle padre falleció tres años después y su hijo sufrió un accidente que le dejó invalido de por vida.

### 3.3.5. *La marca del vampiro*. Tod Browning, 1935.

A finales de los 40 todos los monstruos empezaban a cansar al público y la Universal tuvo que buscar un nuevo filón y lo hizo satirizando a los monstruos con los que había aterrorizado previamente al público. La productora Metro Goldwyn Mayer será quien inaugure este género con la *Marca del vampiro* (*Mark of the Vampire*, 1935) que satirizará precisamente a Drácula de la Universal, de nuevo con los dos grandes protagonistas en este film: Tod Browning como director y Bela Lugosi como vampiro de nuevo. El guion correrá a cargo de Guy Endore. Y el director de fotografía será James Wong quien logrará una atmósfera de que veremos a menudo llamada como el “Hollywood Gótico” de los años 30.

El título original de esta película era *The Vampires of Praga*, pero tuvo que ser muy cambiado para que la censura la aceptase al igual que muchas otras partes de la película. Y a pesar de ello, cuando se estrenó hubo multitud de críticas aludiendo a que ofendía la sensibilidad de los espectadores.

La película básicamente es un *remake* de *La casa del Horror*, también de Tod Browning. La trama trata la historia de un actor perseguido por la policía que se convierte en vampiro tras una relación incestuosa con su hija, lo cual le lleva al suicidio. Esta película está claramente influenciada por un estudio psicoanalítico de Ernest Jones (*On the Nightmare*, 1931) que une las fantasías vampíricas con los deseos incestuosos. En la película se cita la leyenda del vampiro de Bohemia, en ella, el Conde Mora majestuosamente interpretado por Bela Lugosi lucirá un agujero de bala ensangrentado en la sien, lo cual tampoco tiene sentido en la película ya que todas las partes del incesto fueron suprimidas.

Por otro lado esta película también será un *remake* de *Drácula* de la Universal, no sólo porque el Conde Mora sea interpretado por Bela Lugosi, sino que Elizabeth Allen, de bastante parecido a Helen Chandler, interpretará a la heroína. Lionel Barrymore será quien haga de doctor Zelen, una clara referencia al doctor Van Helsing. En un principio se pensará en Rita Hayworth para hija del Conde Mora pero finalmente el papel recaerá en Carroll Borland.

El film comienza mostrando los miedos de los aldeanos frente a lo que ellos llaman los “habitantes del castillo”, sin embargo los extranjeros se burlan creyéndolo simple supersticiones. Al día siguiente un hombre aparece muerto, es el Señor Karen. El médico certifica que la causa de la muerte ha sido la mordedura de un vampiro, pero el inspector Neuman, quien debe investigar el caso, no le cree y le pide que encuentre la causa de la muerte real, no sobrenatural. El inspector comienza una investigación y el barón del pueblo, el señor Otto parece el único sospechoso, ya que se convertirá en la guardiana de la muchacha pudiendo gestionar todos sus bienes. Todos los ciudadanos explican al inspector sus temores acerca del conde Mora y su hija. El prometido de Irena, la hija del fallecido, sufre un ataque cerca del castillo y también aparecen dos marcas en su cuello.

En el castillo, el conde y su hija pasean entre todo tipo de criaturas como cucarachas, ratas y murciélagos. La vampira saldrá a la noche mientras el padre se queda en castillo. Dos personas que pasean por ahí ven a la mujer y regresan atemorizadas, una de ellas la mujer escéptica que veíamos al principio. La vampira pasea por la noche y llega a la habitación de Irena, quien sale hipnotizada al encuentro de la vampira. El conde observa como la vampira se abalanza sobre la mujer. La criada da la voz de alarma, y la señorita relata cómo sintió su aliento frío en la garganta y se desmayó. El profesor da por certero el diagnóstico del médico, y la dejan sola para discutir la existencia de vampiros, allí confirman la leyenda del castillo. En esos momentos llega el inspector Newman, a quien le cuentan la presencia de vampiros, este reacciona escépticamente, y decide ir al cementerio a ver si el sr. Karen sigue en su ataúd, y esa misma noche comprueban que el ataúd está vacío. El prometido de Irena va a verla y allí le cuenta que ella también fue atacada por un vampiro, el insiste en llevársela, pero el inspector les advierte de lo que puede ocurrir si ella se marcha. El conde está escuchando a los habitantes de la casa y todos serán testigos de cómo este se marcha junto al Sr. Karen. El inspector y el policía les seguirán hasta el castillo donde verán el Sr. Karen tocando el órgano, y a la hija del vampiro transformarse de murciélago a vampira, acompañados por conde Mora.

El profesor, el inspector y el barón discuten como matar al vampiro, pero el conde Mora les escucha. Mientras tanto, la hija del vampiro espía a Irena, y en el momento que la criada sale un segundo, de nuevo es atacada. Y el prometido también fue atacado, o eso es lo que ambos cuentan. Neuman y Otto entran en el castillo, y allí buscan los ataúdes, ya que solo matando a los vampiros logrará salvar a la señorita Irena. Entran en las catacumbas donde encuentran al sr. Karen, pero quieren destruir a

todos juntos, puesto que de otra manera el conde y su hija podrían vengarse, deben marcharse porque empieza a anochecer pero dejan una marca en la puerta para saber dónde se esconden. Esa noche la vampira pasea buscando a Irena, quien se encuentra de un humor excelente, y finalmente la hija del conde consigue traer a su víctima al castillo, quien se reencuentra con su padre. Veremos como la joven es mordida por la hija del conde, pero serán interrumpidos por el prometido de ella quien se acerca corriendo, pero que es atacado por el conde.

Neuman se encuentra con ella, y en ese momento nos damos cuenta que todo es una trama: están actuando para descubrir si es el barón Otto quien asesinó a Sr. Karen, será por ello por lo que seguirán actuando tratando de recrear la noche del asesinato, con el barón hipnotizado. El barón se enfrenta al señor por el matrimonio de Irena, allí en un momento de despiste del señor vierte toda las gotas en su bebida y se marcha. Para seguir recreando la escena, el señor se bebe el vino y se desploma momento que aprovecha el barón para abrirle dos marcas en el cuello como si fuese un vampiro. Después de que arresten al barón volveremos a ver al Conde Mora y a su hijo, pero esta vez quitándose el maquillaje y volviendo a la normalidad.

La escena de Drácula en la que el vampiro traspasa la tela de araña, como muestra de sus poderes sobrenaturales, estará repetida aquí con literalidad cuando el conde y su hija caminen por el castillo.



**Ilustración 1 y 2.** *La marca del vampiro*, Tod Browning, 1935. El film remite al anterior, con algunos homenajes.

Es especialmente interesante en esta película la manera en la que los vampiros actúan tratando de parecerlo, con bastantes insinuaciones sexuales y con mucho

parecido al *Drácula* de 1931. La trama es un poco complicada utilizando las creencias en vampiros y teniendo engañado al espectador hasta el último momento. Destacaremos los efectos especiales cuyas técnicas comenzaban en estos años a perfeccionarse, especialmente, los que veremos a la hija del conde Mora transformarse en murciélago, volando con dos enormes alas por la habitación. Es interesante que todo estos aspectos los muestra como *flashbacks* cuando alguno de los personajes da su versión de los hechos, para dejar, por lo demás, todo de manera explicable racionalmente, con lo que consigue hacer una crítica a las supersticiones locales y al miedo a lo desconocido, que muchas veces se juzga de manera equívoca. Un ejemplo de esto es el miedo que sienten los hombres cuando una armadura se mueve sola, aunque luego descubriremos que se trataba de un gato.

### 3.4. EL VAMPIRO MANIERISTA

#### 3.4.1. Marco histórico.

Los límites de este marco histórico están por un lado en la fecha de estreno del que hemos considerado el primer film manierista: 1957. Y el final en uno de los films de vampiros analizados: 1967, *El baile de los vampiros* (*Dance of the vampires*, dirigido por Roman Polanski). Somos conscientes de que la modernidad comienza antes, por ello hablaremos también de otras fechas en el capítulo siguiente. El relato manierista aparece progresivamente sobre los años 50, cuando las nuevas escrituras cinematográficas se alejan del modelo clásico.

“Si el texto clásico –renacentista o hollywoodiano- se centrara sobre el acto nuclear del relato mitológico que representara, los textos manieristas, en cambio, a desplazar de su centro ese acto –el acto necesario del héroe en el que cristalizaba el sentido del relato-, para focalizarse sobre un acto de una índole del todo diferente: el acto de escritura, el alarde formal de un cineasta que anota así su distancia –y su emergente descreimiento- hacia el sentido que emana el relato que enuncia.”<sup>284</sup>

Este distanciamiento de las formas clásicas no se da tanto superficialmente (que también) como en el núcleo central del relato. Además, podríamos definir el manierismo de acuerdo a conceptos artísticos, ya que frente al canon clásico renacentista surge, en su etapa final, un movimiento que se aleja de lo impuesto por éste.

Los años 50 traen una desolación del género de terror que provoca la desintegración del mismo: las obras se muestran más atrevidas y el cine de terror se diversifica en varios sentidos. Podemos considerar que en los años 50, el cine de terror

---

<sup>284</sup> GONZÁLEZ, Jesús (2006) *Clásico, manierista, postelásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones. P. 5.

atraviesa una crisis, donde los maestros se han difuminado y las películas de terror están relegadas a la serie B.

El cine estadounidense deja paso al cine europeo y al mismo tiempo vemos una producción norteamericana más o menos independiente. Hay una relajación respecto a las estrictas normas del clasicismo y se abre la puerta a las propuestas autorales que vienen a coger el relevo a los viejos maestros. Este cine de autor es visto como la expresión de un mundo personal y exclusivo. En la ruptura con las normas del clasicismo, expresada a través de las dualidades (plano fijo vs travelling, luz vs sombra...) queda sustituido por una ruptura interna del propio plano así como por la ruptura de una escritura plácida en pro de una acumulación de puntos de vista y angulaciones, así como un uso experimental del color. Éste fue un aspecto revolucionario, que benefició en gran medida al cine de vampiros: “El Drácula británico de esta época es mucho más concluyente que sus predecesores, siendo la aparición del color uno de los aspectos que acentuarían su atmósfera gótica, resaltando sobre todo los rojos de la sangre y de la capa”<sup>285</sup>. Por otro lado, en Francia surge la *Nouvelle Vague*, a raíz de los críticos que escribían en *Cahiers du Cinéma*, directores de la talla de François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer o Claude Chabrol representaron el cambio del modelo clásico hacia el cine de autor. El *free cinema* sería su proyección en Reino Unido y en Alemania el *nuevo cine* (*Neuer Deutscher Film*), todos ellos abogan por la libertad creativa y de acción (y si fuera necesario rompiendo con las formas anteriores).

Respecto al tratamiento del mal, éste se encarna en personajes concretos, normalmente psicópatas, que pretender sembrar el caos en su entorno tanto a través del terror y la violencia como de la duda de los valores humanos. Cuestionando la naturaleza humana, los protagonistas deben vencer al mal, pero al mismo tiempo recapacitar sobre su moralidad. También en esta época aparece un nuevo enemigo: los extraterrestres. De manera que deja de ser un solo monstruo quien persigue a su víctima para ser un monstruo masivo quien ataca a toda la población, un ejemplo es *La guerra de los mundos* (*War of the world*, Byron Haskin, 1953), *El enigma de otro mundo* (*The Thing from another world*, Christian Nyby, Howard Hawks 1951), *Ultimátum a la tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951). Debemos recordar que estamos en pleno periodo de la Guerra Fría, las tensiones entre Estados Unidos y la Unión Soviética eran una amenaza constante para la población. Es factible

---

<sup>285</sup> DE LA PEÑA, Jesús. (2000) *Una aproximación iconográfica al cine de vampiros*. Imafronte nº15. P. 251.



que esa tensión constante influyese en los directores que sitúan al enemigo en otros planetas; Otro aspecto que pudo influir en la población teniendo su reflejo en el cine es el sonoro “Caso Roswell”, en el que una supuesta nave extraterrestre se estrelló en Roswell, Nuevo México en 1947.

La Guerra Fría también provocó una lucha por el liderazgo tecnológico, que acaba con la formación de la NASA en 1958. Fruto de esta rivalidad encontramos la película *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956) que tiene dos posibles lecturas: o bien es una apología anticomunista en la que los extraterrestres pretenden invadir EEUU, aniquilando su estilo de vida; mientras que para otros reflexiona sobre la represión anticomunista y la creación de un estado totalitario<sup>286</sup>. Otra preocupación de estos años es la experimentación con la energía nuclear (recordemos que en 1945 las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki fueron bombardeadas por los EEUU para poner fin a la Segunda Guerra Mundial, las consecuencias de los bombardeos fueron terroríficas muriendo más de 200.000 personas y provocando unas secuelas alarmantes en la población); preocupación que de momento se centra en la manera en que la radiación altera la genética, y nos lo mostrarán enseñándonos cómo afecta en algunos insectos como *Tarántula* (*Tarantula*, Jack Arnold, 1955) o *La humanidad en peligro* (*Them!* Gordon Douglas, 1954). Como veremos, ésta es una inquietud que se mantiene constante a lo largo de toda la historia del cine. Más adelante, fruto de este clima de tensión se realizan películas como *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Stanley Kubrick, 1964) o *Hiroshima, mon amour* (Ib. Alain Resnais, 1959).

En estas fechas, el terror que venía de lugares lejanos y exóticos, deja de ser la amenaza, y ésta se centra en el terror exterior, que como hemos visto puede ser del espacio exterior o de experimentos genéticos o mutaciones. Así mismo, dentro de los EEUU se hace una revisión de ciertos planteamientos, entre ellos del western *Sólo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952) que innova completamente el género mostrándonos un protagonista desamparado, con miedo a la muerte y a la soledad. Es la edad dorada del western y vemos títulos como *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956) o *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959). El indio deja de ser el malo para pasar a convertirse en un compañero o incluso en un amor, films de este tipo son *Flecha rota* (*Broken Arrow*, Delmer Daves, 1950) o *Río de Sangre* (*The Big Sky*,

---

<sup>286</sup> CASAS, Quim. *El cine de terror político o la política del terror en*: NAVARRO, Antonio Jose (2007) (coord.) *American Gothic, el cine de Terror en USA*. San Sebastian: Donostia Kultura.

Howard Hawks, 1952), la primera de las mencionadas es un alegato antirracista y pacifista que refleja de lleno el rechazo ante el rearme militarista de los EEUU en pleno contexto de la Guerra Fría.

En respuesta a los musicales de Broadway en los años 50, veremos desfilar por la gran pantalla cantidad de musicales: *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953), *Siete novias para siete hermanos* (*Seven Brides for Seven Brothers*, Stanley Donen, 1954) o *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952).

Por otro lado, la industria cinematográfica responde a la influencia que cada vez mayor que comienza a tener la televisión (para estos años la mayoría de los hogares estadounidenses disponían de televisión en su hogar); lo hace realizando superproducciones como *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956), o *Ben-Hur* (Ib. William Wyler, 1959). El cine también se ha visto obligado a innovar para competir, y nace así el CinemaScope, caracterizado por mostrar imágenes amplias. O muchos otros formatos como el Cinerama. Se incrementa el interés por temas históricos y se ruedan muchos films de temática bíblica.

Hay, sin embargo, otra corriente: EE UU comenzará una revolución cultural, acompañada de un desarrollo industrial y de un, cada vez más extendido, fenómeno de consumismo. Los jóvenes cada vez tienen una mejor calidad de vida y gozan de posibilidades económicas mucho antes que sus padres y comienzan a cuestionarse muchos aspectos a todos los niveles, especialmente cuestiones sobre la libertad o el riesgo. Dos actores son los más representativos de estos jóvenes: James Dean y Marlon Brando; debido en parte a la realización de películas como *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955) que analiza la rebeldía de la juventud, pero al mismo tiempo nos muestra que todas las dificultades con las que se encuentra el protagonista sólo son el reflejo de los problemas de la sociedad: inestabilidad familiar, problemas con el alcohol o la hipocresía de la humanidad. O *Salvaje* (*The Wild One*, László Benedek, 1953) de nuevo, una llamada ante la creciente preocupación por el futuro de los jóvenes. También, estalla con fuerza el fenómeno del *rock and roll*, para los jóvenes se convirtió en un estilo de vida y fue reflejado en films como *Rock Around the clock* (Fred F. Sears, 1956) o *Rock, Rock, Rock* (Will Price, 1956). Sin embargo, también hay una respuesta a todos estos cambios de los jóvenes: *La mala semilla* (*The Bad Seed*, Mervyn LeRoy, 1956) refleja la inquietud ante las nuevas actitudes.

Al mismo tiempo que Terence Fisher rodaba films de terror para la productora Hammer, Roger Corman también hace su incursión en este género. Los temas son los mismos: el terror que se oculta tras la liberación de los deseos ocultos, la decadencia de las clases privilegiadas, como la aristocracia o la burguesía... pero a diferencia de Terence Fisher que materializa ese mal en la figura del vampiro, Corman simplemente lo deja pulular alrededor del ser humano, siendo la constante amenaza de la locura. El punto máximo de este proceso lo veremos con la introducción del psicópata por parte de Alfred Hitchcock en *Psycosis*, película que mencionaremos más adelante.

Es en estos años, los 60, es cuando la conexión entre lo fantástico y lo sexual se aprovecha más, con el fin de burlar la censura<sup>287</sup>. Es especialmente relevante el éxito de la productora Hammer por este mismo motivo; ya que de esta manera consiguen burlar la censura en distintos países. El cine de vampiros tiene éxito también por este preciso motivo, la figura del conde recupera las características que le otorgó la Universal, resaltando ciertos aspectos y ocultando otros. “En las décadas de los años 50 y 60, el vampiro se caracterizaría por su regreso a un ambiente de tipo victoriano y romántico, la naturaleza de tipo transgresor del vampiro, es decir, sus connotaciones de tipo sexual, sádico y en ocasiones satánico, la concreción de sus poderes sobrenaturales, poder hipnótico, fuerza sobrehumana, capacidad metamórfica en todo tipo de animales, su inmortalidad, etc.”<sup>288</sup> La misma evolución –y retroceso– sufre Van Helsing, y todas las estrategias y aparatos que use para acabar con su enemigo, veremos ajos, cruces, estacas...

El renacimiento del cine de terror en estos años está liderado por la ya mencionada Hammer Films Productions en Gran Bretaña y American International Pictures en los Estados Unidos. Como veremos a continuación, Hammer Films se especializó en los clásicos de terror, donde, como es lógico, no podrá faltar el personaje de Drácula. Mientras que American International Pictures (AIP) también realizó films de terror, pero más encaminados a la ciencia ficción. Aunque fue fundada por James H. Nicholson y Samuel Z. Arkoff, la mayoría de sus éxitos están dirigidos por Roger Corman, a quien ya hemos mencionado. Algunos de los títulos de esta productora son: *La caída de la casa Usher (The House of Usher, 1960)* o *El péndulo y la muerte (Pit and the Pendulum, 1961)*. La mayoría de las películas de la AIP son adaptaciones de relatos de Edgar Allan Poe.

---

<sup>287</sup> DE LA PEÑA, Jesús. (2000) Op. Cit.

<sup>288</sup> Íbid. P 251.

Con *Drácula, príncipe de las tinieblas* consideramos el final del periodo manierista.

### 3.4.2. *Drácula*. Terence Fisher, 1958.

#### 3.4.2.1. Introducción

*Drácula*, cuyo título original es *Horror of Dracula*, dirigida en 1957 por Terence Fisher, es la película que hizo resurgir de nuevo con fuerza el género de terror. Con un reparto de jóvenes actores encabezados por el protagonista Christopher Lee, dio un impulso novedoso al cine de vampiros y de monstruos en general, que a partir de entonces inaugura una nueva década para este género. Además, con este estreno, se le da un fuerte impulso al vampirismo como la fuerza sobrenatural que más interesa ver a los espectadores, y por tanto realizar por toda la industria del cine, hasta mediados de los años 70. Es una película de la productora británica Hammer films, que tras este inicio, realizan toda una serie de películas de monstruos. La Hammer es considerada por muchos como un hito en la historia del cine de terror, ya que en un periodo de 25 años produjo 140 películas. Juan M. Corral afirma: “Por su transgresión de las normas cinematográficas, por su estilo visual tan salvaje como distinguido, por su pasión narrativa que evoca a los clásicos más sobresalientes, no se podría entender el cine fantástico y de terror de nuestros días sin la presencia de la productora británica Hammer Films.”<sup>289</sup>. Y es que hizo resurgir la figura de los monstruos de la Universal (*Drácula*, *Frankenstein*, el hombre lobo, la momia, etc.), dándoles giros muy interesantes en su forma de tratarlos. Varias *majors* norteamericanas comenzaron a interesarse por las producciones de esta pequeña empresa y varias: Universal, Columbia y United Artist, invirtieron una suma de dinero para la realización de un *remake* de *Drácula*.

Los dos actores claves de la Hammer Films son Peter Cushing y Christopher Lee. Cushing interpreta a *Frankenstein*, pero el que realmente nos interesa por ser quien interpreta a *Drácula* es Christopher Lee. En *Drácula*, Peter Cushing da vida al doctor Van Helsing. De las nueve películas de la Hammer en las que aparece el Conde *Drácula*,

---

<sup>289</sup> CORRAL, Juan (2003) *Hammer, la casa del terror*. Madrid: Calamar Ediciones. P. 11.

sólo una de ellas, la última, *Kung Fu contra los siete vampiros de oro*, (*The Legend of the 7 Golden Vampires*, Roy Ward Baker, 1974) el papel de vampiro no está interpretado por Christopher Lee.

*Drácula, príncipe de las tinieblas*, (*Dracula, Prince of Darkness*, Terence Fisher, 1965) supuso una aniquilación definitiva respecto al concepto de cine de terror que teníamos hasta el momento. Comprobaremos la implantación de un código manierista, que deforma conscientemente las formas clásicas. Es el máximo ejemplo de lo que hemos considerado manierismo; en ella, Drácula no es como en el filme de Tod Browning, el representante del subconsciente burgués y de toda su maldad reprimida, sino que es un mal ya liberado con presencia propia, que se enfrenta descaradamente a esa sociedad burguesa que lo ha creado. Algo parecido a lo que sucede con Frankenstein, que es un monstruo resultante de la creación del doctor, no sale de su inconsciente.

“El mal procedente de los fantasmas mentales o sociales ya no se sitúa en el exterior, ya no se materializa en monstruos casi abstractos y representativos de las imágenes inconscientes de los protagonistas, sino que inicia un movimiento de contraataque que se desarrolla implacablemente alrededor del cuerpo social”<sup>290</sup>. Esto hace naturalmente que ese “cuerpo social” se defienda, y lo hace ante varios frentes: se defiende ante el enemigo, pero también de los valores tradicionales que quieren oponerse al progreso y de la expresión de la sexualidad, tradicionalmente ambos asociados con el mal.

Esta película es considerada por muchos como una obra maestra por su elegancia. Su puesta en escena tiene una concepción geométrica que no hace sino incrementar la fascinación por la historia.

---

<sup>290</sup> LOSILLA, Carlos (1993) *El cine de terror*. Barcelona: Ediciones Paidós. P. 111.

### 3.4.2.2. Los orígenes: Hammer

La Hammer fue fundada por dos hermanos emigrantes de origen español: Enrique y Alonso Carreras, que llegaron a Inglaterra en 1907 en busca de fortuna. Comenzaron comprando un teatro de variedades para convertirlo en dos salas de cine y lo llamaron Blue Hall. Cuando acabó la guerra, los hermanos habían abierto siete salas más por el país. Aparece en escena entonces William Hinds, quien junto con Enrique Carreras crean una compañía de distribución con el nombre de Exclusive Films Limited. William Hinds había tratado de sacar otras productoras adelante, pero es con Hammer Films (Hammer será el nombre artístico de Hinds, sacado del teatro donde conoció a Carreras: Hammersmith) fundada en 1934, cuando el éxito les sonría.

La compañía comenzó con una comedia: *The Public Life of Henry the Ninth* (Bernard Mainwaring, 1935), esto nos indica que aunque la Hammer alcanzará fama gracias al terror gótico, también produjo todo tipo de géneros. Naturalmente, es la ciencia ficción la que más abunda en todos sus matices, desde películas de corsarios: *Pirates of Blood River* (John Gilling, 1962) a las cavernas prehistóricas: *Hace un millón de años* (*One Million Years B.C.*, Don Chaffey, 1967). El primer gran éxito que cultivó la productora fue con *El barco fantasma* (*The Mystery of the Mary Celeste*, Deninson Clift, 1935) en la cual contaron con Bela Lugosi para dar vida al asesino que va poco a poco haciendo desaparecer toda la tripulación del Mary Celeste. A ésta, siguen toda una serie de películas sobre temas sobrenaturales, como *La momia* (*The Mummy*, Terence Fisher, 1959). Poco después Hammer Films comienza a ralentizar su producción, teniendo un colapso a principios de los 40; del que no se recupera hasta que no se dicten unas leyes para proteger el cine inglés del norteamericano. Vuelve realizando películas de bajo presupuesto y de serie B como *Death in High Heels* (Lionel Tomlinson, 1947).

En 1950 muere Enrique Carreras y la Hammer se reorganiza: William Hinds se pone al mando e insta a James Carreras a buscar nuevas formas de distribución. Éste decide ofrecer sus películas a Hollywood ya que cada vez realizan menos serie B, a pesar de la gran demanda que hay en el país.

Hammer Films trata todos los géneros, pero destacaron principalmente por transgredir las normas que hasta ese momento prevalecían. Esto es especialmente fruto

del trabajo de mucha gente, pero distinguiremos unos nombres, como director: Terence Fisher; guionista: Jimmy Sangster; director artístico: Bernard Robinson y del compositor: James Bernard. Terence Fisher fue contratado en 1951 y se convierte en un pilar fundamental de la productora junto con Val Guest. Fisher se ocupa de la realización de los relatos góticos y Guest de los de ciencia ficción. Estos genios y otros muchos unieron sus fuerzas resucitando los clásicos de terror, los escritores románticos del siglo XIX, etc.

En 1957 la compañía se estaba expandiendo, buscando nuevos escenarios, obligados en parte por los argumentos de sus películas. Sólo en ese año produjeron cinco películas, empezando con *El abominable hombre de las nieves* (*The Abominable Snowman*, Val Guest, 1957), y terminando con *Drácula*. En un principio se quiso adaptar la novela de Bram Stoker para un serial televisivo de siete capítulos; sin embargo, los problemas constantes con los derechos de autor, y todo el dinero que iba a costar conseguirlos les hicieron cambiar de idea. Los derechos de autor fueron un problema constante, pues el contrato que había firmado la Universal no contemplaba la posibilidad de que estos pudieran cederlos a terceros, y al mismo tiempo sólo quedaban cinco años para que se cumpliese el cincuenta aniversario de la muerte del escritor, lo cual permitiría que los derechos fuesen de dominio público. Por ello, tal vez, en el guión de la película nos sorprenden ciertos aspectos que veremos a continuación.

La película se anunció a la prensa por todo lo alto: “James Carreras anunció *Drácula* a la prensa el Viernes 26 de julio de 1957. El cine To-Day recogió la historia aquel lunes: -Jimmy Carreras me contó el viernes que Exclusive es quien tiene los derechos sobre *Drácula*, está planeando un *remake* a gran escala del famoso *thriller*. Que se hará en color, y que estará en marcha próximamente. *La maldición de Frankenstein*, por cierto, ahora está en el sexto puesto más alto de América –esta película no puede ir mal”<sup>291</sup>. Y ese mismo día que hicieron el anuncio, Hammer Films empezó a grabar *Horror of Drácula*. John Nicholls, secretario de la BBFC mandó una carta el 8 de octubre al productor Anthony Hinds y al guionista Jimmy Sangster, en el que indicaba que aunque no encontraba nada censurable en la historia, había muchos detalles que debían ser revisados y le detallaba una lista que debía ajustarse a la

---

291 Traducción libre de: “James Carreras announced *Dracula* to the press o Friday 26 July 1957. To-Day’s cinema picked up the story that Monday: “Jimmy Carreras told me on Friday that Exclusive, who have the rights on *Dracula*, are planning a big-scale re-make of the famous thriller. To be made in colour, *Dracula* will go on the floor at an early date. *The Curse of Frankenstein*, by the way, is now the sixth highest grosser in America –this picture can’t go wrong!” KINSEY Wayne (2002) *Hammer Fims. The Bray Studios Years*. Richmond: Reynolds & Hearn Ltd. P. 86.

Añadiremos que el término “Grosser” se refiere a recaudación en taquilla, lo cual quiere decir que en ese momento la película *La maldición de Frankenstein* se encontraba en el sexto nivel de recaudación en América.



censura. Hinds objetó algunos aspectos a tal carta especialmente los que tenían que ver con los ataques de los vampiros y con la sangre; sin embargo, le devolvieron al censor otro guión con las modificaciones.

El presupuesto para la película fue de 81.412 libras y el equipo fue en su mayoría el que trabajó en *La maldición de Frankenstein (The curse of Frankenstein)*. Tom Walls y Robert Lynn fueron primero y segundo ayudante de dirección, como solían serlo en las películas de Hammer. Bill Lenny fue el editor y Doreen Dearnaley el encargado de continuidad. El primer actor en firmar el contrato para grabar *Drácula* fue Peter Cushing, el 9 de octubre, mismo día que firmó también Terence Fisher. Christopher Lee firmó el 29 de octubre y el resto del equipo artístico durante noviembre.

La historia de la Universal se repite esta vez al otro lado del océano y resurgen todo tipo de películas de terror, al igual que hizo el estudio de Laemmle, haciendo no sólo segundas partes sino toda una serie de sagas de ciertos monstruos. La continuación de *La maldición de Frankenstein* es *La venganza de Frankenstein (The revenge of Frankenstein)*, Terence Fisher, 1958) (al igual que la Universal hizo *La novia de Frankenstein*, James Whale, 1935). Naturalmente, *Drácula* también tendrá mucha insistencia, la segunda parte de *Horror of Drácula* se realiza en 1960, con *The brides of Dracula*; traducida como *Las novias de Drácula* y dirigida también por Terence Fisher. Con esta película se intentaba que las mujeres acudiesen a ver ese tipo de cine.

En 1963 mencionamos *El beso del vampiro (Kiss of the vampire)*, realizada por Don Sharp en 1963 (Anthony Hinds no pudo recurrir a Terence Fisher porque estaba dirigiendo en Alemania *El collar de la muerte -Sherlock Holmes und das Halsband des Todes*, 1962). El vampiro de esta película tiene características del de Stoker pero también del creado en 1908 por Algernon Blackwood en su obra *El culto secreto*. Ya que hay un culto, que se rinde al doctor Ravna, (interpretado por Noel Willman) el jefe de una comunidad de vampiros de Baviera. El cazavampiros es el doctor Zimmer (Clifford Evans) que busca venganza por la pérdida de su hija a manos de este culto. La película es impecable por su realización: “Sharp dirigió *The Kiss of the vampire* con un estilo muy profesional, añadiendo toques ocasionales a lo Hitchcock”<sup>292</sup> pero también lo es por los frondosos bosques en los que se desarrolla la historia.

---

<sup>292</sup> PIRIE, David (1977) *El vampiro en el cine*. Barcelona: Círculo de lectores S.A. P. 85.

Después Hammer Films realizó *Drácula, príncipe de las tinieblas* (*Dracula Prince of Darkness*, Terence Fisher, 1966), en donde la gracia reside en la muerte del propio Drácula, cayendo y congelándose en un lago helado; *Drácula vuelve de la tumba* (*Dracula has risen from the grave*, Freddie Francis) en 1968; *Las cicatrices de Drácula* (*Scars of Dracula*, Roy Ward Baker) en 1970 y *Dracula 73* (*Dracula A. D.* Alan Gibson 1972) como veremos en el siguiente capítulo es una de las películas más curiosas, ya que Drácula es resucitado en los años 70. Más tarde produjeron *Los satánicos ritos de Drácula* (*The Satanic Rites of Dracula*, Alan Gibson, 1973) y *The Legend of The Seven Golden Vampires* traducida como *Kung Fu contra los siete vampiros de oro*, en 1974 dirigida por Roy Ward Baker.

Hammer siguió produciendo películas de terror, pero cada vez más empieza a desligarse de las películas de vampiros en pro de otro tipo de monstruos. Aun así encontramos en 1973 *Captain Kronos: Vampire Hunter*; traducido como *Capitán Cronos: el cazador de vampiros* dirigida por Brian Clemens. Y otra saga, esta vez relacionada con Carmilla con títulos como *Las amantes del vampiro*, (*The vampire lovers* Roy Ward Baker) de 1970, y en ese mismo año *Lust for a vampire* traducida como *Lujuria por un vampiro*, dirigida por Jimmy Sangster. De estas películas, de las que hablaremos en el siguiente capítulo, destacamos la incursión en el lesbianismo y su cruce con el vampirismo, algo en lo que fue pionera la Hammer, y que repite un año después con *Twins of Evil*, en España conocido como *Drácula y las mellizas*, dirigida por John Hough. También de 1971, *La condesa Drácula* (*Countless Dracula*) de Peter Sasdy basada en la vida de Elisabeth Bathory. Y un año después *El Circo de los Vampiros* (*Vampire Circus*) de Robert Young. Todas estas producciones siguen teniendo el sello de la Hammer: atmósferas cuidadas, tramas elaboradas y secuencias de mucha tensión y terror. Las últimas películas realizadas por Hammer Films fueron *La monja poseída* (*To the Devil a Daughter* Peter Sykes, 1976) y *La dama del expreso* (*The Lady Vanishes*, Anthony Page, 1979), esta fue tal fracaso en taquilla que es realmente la última película de la Hammer, se trata de un *remake* de *Alarma en el expreso* (*The Lady Vanishes*, Alfred Hitchcock, 1938).

En 1979, la compañía dejó de producir largometrajes para cine, dejándose varios proyectos pendientes en el tintero, como, por ejemplo, una adaptación de Vampirella, un personaje de cómic del que ya hemos hablado. A partir de esa fecha se dedicará a la realización de series de televisión o películas para la misma. La razón fue que debido a varios fracasos estrepitosos, Michael Carreras perdió la propiedad del estudio. Finalmente cesó toda actividad en 1994. Pero el 31 de enero del año 2000 Roy Skeggs

vendió la Hammer a un consorcio de accionistas liderados por el periodista y productor Terry Illot. Las oficinas se trasladaron al mismo centro de Londres y comenzaron junto con la productora Pictures in Paradise, a preparar películas de terror. Encontramos *Beyond the rave*, dirigida por Matthias Hoene en el 2008, siguió con el *remake* de *Déjame entrar* (*Let Me In*) dirigida por Matt Reeves en el 2010, muy parecida a la original sueca pero con unos aportes muy interesantes; en el 2011 produjeron *La víctima perfecta* (cuyo título original es *The resident*), dirigida por Antti Jokinen, y que tiene muchas similitudes con la posterior producción española *Mientras duermes* (2011) de Jaume Balagueró. Y por último mencionamos *La mujer de negro*, cuyo título original es *The woman in black*, dirigida por James Watkins en el 2012 en la que se respeta completamente la atmósfera de la productora, originariamente. El protagonista es interpretado por Daniel Radcliffe, muy conocido por ser el actor que da vida a Harry Potter, en la saga homónima. Recientemente se ha estrenado la segunda parte: *La mujer de negro 2: el ángel de la muerte* (*The Woman in Black 2: Angel Of Death*, Tom Harper, 2015). Estas últimas películas de la productora Hammer auguran una nueva etapa con obras muy interesantes, debido principalmente a introducir de nuevo un cine de terror atmosférico y todo esto utilizando las técnicas cinematográficas más modernas. La combinación resulta alentadora.

### 3.4.2.3. Terence Fisher

Terence Fisher es el director más representativo de este periodo: por un lado le fascina el universo decadente, pero por otro, añora el puritanismo que está sucumbiendo frente a la influencia exterior. Es considerado uno de los grandes maestros del cine de terror europeo.

Nació en Inglaterra el 23 de febrero de 1904, en el seno de una familia cristiana, Paul Leggett sostiene que Fisher pertenece a un grupo de cristianos británicos que utilizan su arte para difundir un mensaje religioso<sup>293</sup>. Fisher utiliza el cine fantástico, mientras que otros personajes de este grupo, por ejemplo John Milton o J. R. Tolkien utilizan la literatura. Siendo aún un adolescente, a la edad de 16, dejó la escuela, el Christ's Hospital de Sussex, para unirse a la marina mercante; sin embargo, no tardó en descubrir que la vida en la mar no se había hecho para él, por lo que enseguida buscó otros trabajos. El cine fue el que eligió. Empezó trabajando como montador para J. Arthur Rank Studios, donde a pesar de su edad comenzó como chico de la claqueta en 1933, durante los siguientes años trabajó también como tercer ayudante de director y ayudante de director en la productora.

Durante muchos años, este director ha sido muy poco valorado, a pesar de ser un director muy prolífico, pues entre 1957 y 1973 realizó 50 films, en una mezcla de *thrillers*, ciencia ficción, horror, comedias y dramas. Aunque lo que realmente le fascinaba era el cine de terror, tocó todas sus variantes, y si podemos sacar algunos puntos en común son las revisiones de los clásicos, además de aplicarle una imagen colorista. Su obra podemos dividirla en dos etapas, la primera es la que identificamos durante su trabajo para Hammer Films, mientras que la segunda es en la que realizó largometrajes de horror gótico. Dio el salto a dirigir películas con la productora Gainsborough films, en donde codirigió junto a Antony Darnborough dos películas en 1949 (*The Astonished Heart* y *So long at the fair*), aunque su primera experiencia fue en 1947 con *Colonel Bogey* una comedia sobrenatural que dirigió a la edad de 43 años. En 1951, un pequeño estudio llamado Hammer Films, le dio la oportunidad de dirigir un *thriller*, que fue distribuido en EEUU y en Gran Bretaña. Como ya hemos dicho,

---

<sup>293</sup> LEGGETT, Paul. (2002) *Terence Fisher, Horror Myth & Religion*, United States of America: McFarland.

Hammer Films, por esta época no era muy conocida, sino que estaba en sus comienzos. El título fue *The Last Page*, y su éxito provocó que le diesen una segunda oportunidad, el título de este segundo film fue *Wings of Danger* (1952), protagonizada por el actor estadounidense Zachary Scott. La siguiente que realizó para la Hammer fue *Cara Robada* (*Stolen Face*, 1952). Mientras tanto, la Hammer, como ya hemos dicho fue ampliando horizontes y convirtiéndose cada vez más en la productora de referencia de la ciencia ficción. Posteriormente, codirige y coescribe *Four Sided Triangle* (1953), cuyo título americano es *The woman and the monster* y que comienza con una frase bíblica, lo cual viene a reforzar la teoría de Paul Legget ya que es la primera película en la que Fisher interviene en el guión.

Entre 1952 y 1956 realiza muchas películas de ciencia ficción para Hammer Films, algunos títulos son: *Face the music* (1954), *Blood Orange* (1953), *Murder By Proxy* (1955)... y al mismo tiempo dirige algunos episodios para varias series de televisión como *Coronel March Investigates* o *The adventures of Robin Hood*.

Su salto a la fama llegó a la edad de 53 años, en 1957, cuando la Hammer le encomienda *La maldición de Frankenstein* (*The curse of Frankenstein*), cuyo récord en taquilla y críticas positivas inaugura una etapa a la que siguen otras muchas películas de este estilo. Fue tan importante como la interpretada por Boris Karloff en 1930. En 1958 dirige *Drácula*, que ha sido considerada, tanto estéticamente como comercialmente, superior a *La maldición de Frankenstein*. En 1959 realiza *La Momia* (*The mummy*), *El hombre que podía engañar a la muerte* (*The Man who could cheat death*, 1959), *Las dos caras del Dr. Jekyll* (*The two faces of Dr. Jekyll*, 1960) donde destacamos que Jekyll es un seductor y no un monstruo, de manera que el tratamiento de los monstruos con Fisher comienza a ser realmente diferente. *La maldición del hombre lobo* (*The curse of werewolf*, 1961), *La leyenda de Vandorf* (*The Gorgon*, 1964), y *La novia del diablo* (*The devil rides out*, 1968), película sobre el satanismo donde encontramos cierta ambigüedad respecto al bien y el mal. Otros films que realizó fueron *The Earth Dies Screaming* (1964) y *Radiaciones en la noche* (*Night of the Big Heat*, 1967) película que unió de nuevo a Lee y a Cushing.

Volvió a la Hammer para resucitar al conde Drácula, de nuevo con Christopher Lee en *Drácula, príncipe de las Tinieblas* (1966), también siguió la saga de Frankenstein, con *Frankenstein creó a la mujer* (*Frankenstein Created Woman* 1967), *El cerebro de Frankenstein* (*Frankenstein Must Be Destroyed*, 1969). Y la última película que dirigió fue *Frankenstein y el monstruo del infierno* (*Frankenstein and the*

*Monster from Hell*, 1973). Todas ellas interpretadas por Cushing, con ligeras variaciones respecto al monstruo.

Fisher ha influenciado notablemente a multitud de directores posteriores, desde Francis Ford Coppola hasta Martin Scorsese. Viéndolo con nuestra perspectiva, todos los films de Fisher son muy revolucionarios y muy personales, a pesar de ello nunca han sido vistos como de autor, probablemente debido al hecho de que trabajase en un estudio tan grande. La realidad es que Fisher no quería ser analizado en detalle, expresó con naturalidad las cosas que quería decir y éstas fueron catapultadas al éxito.

Falleció en 1980 a la edad de 76 años y muchos artículos de prensa señalaron que fue el mejor director de fantasía del mundo<sup>294</sup>.

#### **- Resto del equipo:**

El guionista fue Jimmy Sangster quien efectúa diversos cambios respecto al libro o a la película de la Universal, posiblemente como hemos comentado antes por los problemas que encontraron con los derechos de autor. Lo que más nos llama la atención es el excesivo protagonismo que se le da a Van Helsing, quien, además, es mucho más violento que en cualquier otra adaptación o que en el libro original y que pasa a ser un personaje capital. Por otro lado, Sangster escribió el guión teniendo en cuenta lo que ya sabía el espectador sobre Drácula, es decir, películas anteriores, tanto de la Universal como la de Murnau, las novelas de vampiros y las leyendas conocidas.

La descripción de Juan M. Corral de la película nos resume a la perfección la maestría con la que está realizada.

“La planificación de Fisher es formidable, ofreciendo un estilo visual que marcará toda la película; paradójicamente la precariedad de amplios

---

<sup>294</sup> LEGGETT, Paul. (2002) Op. Cit.

espacios es utilizada como arma estilística, dando a los decorados un aura de presencia física como si tuviesen vida propias; se mueven, se abren y se cierran geométricamente, se descomponen de manera perniciosa y se fusionan con los actores, y el mismo director se recrea en ello: Harker (John Van Eyssen) se mueve hacia la derecha, pero la cámara le contradice y se tira hacia la izquierda; la máquina de Asher sigue con sus movimientos sinuosos, y sólo el tranquilo silencio de la música de Bernard estimula otros sentidos que no sea el de la vista”<sup>295</sup>

La banda sonora, en la misma línea que Bernard mantendrá en sus siguientes trabajos, a partir de ahora veremos que está unida al conde de la Hammer. Está compuesta por tres acordes cuya ascensión se completa con un retumbe de tambores y de platillos que nos da una sensación violenta. La fotografía rica en colores de Jack Asher le da una profundidad especial a los preciosos vestidos diseñados por Bernard Robinson. Jack Asher, había trabajado en *La Maldición de Frankenstein*, película que le sirvió de campo de entrenamiento en sus ideas novedosas sobre el color y que después aplica en *Drácula*. Bernard Robinson, sin embargo, era la primera vez que trabajaba como diseñador de producción y todos alabaron su trabajo, de hecho. La multitud de detalles con la que cuentan los interiores dan la sensación de estar en un auténtico castillo medieval.

---

<sup>295</sup> CORRAL, Juan (2003) Op. Cit. P. 66.

#### 3.4.2.4. Christopher Lee

“Christopher Lee, de considerable altura, porte majestuoso y mirada venenosa pero penetrante, es el vampiro por antonomasia, es aquel Conde Drácula que un día el escritor Bram Stoker imaginó en su butaca o, incluso, el perfecto chupasangre que pululaba entre la prosa de Lord Byron y entre la del resto de autores románticos”<sup>296</sup>. Con esta cita hemos querido demostrar que cuando se pronuncia el nombre de Christopher Lee es inevitable que evoquemos el género cinematográfico de terror. Igual que sucede con Bela Lugosi, Christopher Lee es sinónimo de interpretar de una manera inconfundible a ciertos personajes, entre ellos, naturalmente, Drácula a quien interpretó en seis ocasiones desde 1958 a 1972. Pero también le veremos en otros registros interpretativos como Frankenstein o Saruman (en la saga de *El señor de los anillos*<sup>297</sup>).

Christopher Frank Carandini Lee nace en Londres en 1922, su padre teniente coronel le inculcó unas costumbres férreas mientras que su madre, condesa y cantante le influyó en su gusto por las artes y la cultura. Ante el divorcio de sus padres. Christopher decide comenzar su formación en la interpretación, pero tendrá muchos problemas debido a su comportamiento rebelde y a las dificultades económicas que trajo consigo el divorcio, hasta que su madre se case en segundas nupcias con un banquero adinerado, emparentado con Ian Flemming, el escritor que dio vida al agente secreto James Bond. Los problemas con su nuevo padrastro comenzaron cuando éste se arruinó y se dio a la bebida, volviendo a dejar a la condesa sola y sin dinero. De manera que comenzó a trabajar para ayudar a su familia como recadero en una oficina. En el cine, en la proyección de *Los ojos misteriosos de Londres* (*The Dark Eyes of London*, Walter Summers 1939) quedó completamente fascinado con la figura de Conrad Veidt a quien considera un ídolo. Tras la muerte de su padre biológico y el estallido de la Segunda Guerra Mundial Lee se alista en la RAF (Royal Air Force) con la ilusión de volar y combatir a los enemigos desde el aire, pero una lesión en los ojos quebró por completo este sueño y en un viaje a Egipto para continuar su formación militar contrae

---

296 CORRAL, Juan (2003) Op. Cit. P. 9.

297 Trilogía compuesta por *El señor de los anillos: La comunidad del anillo* (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, Peter Jackson, 2001), *El señor de los anillos: Las dos torres* (*The Lord of the Rings: The Two Towers*, Peter Jackson, 2002) y *El señor de los anillos: El retorno del rey* (*The Lord of the Rings: The Return of the King*, Peter Jackson, 2003).



malaria. Sin embargo, tras superar la enfermedad y debido en parte a sus estudios, le hicieron piloto oficial en el departamento de espías. Cuando acabó la guerra fue condecorado y entró en el mundo del cine gracias a su primo Niccoló Carandini, mayor responsable en la embajada de Italia. Su primer contrato fue de siete años con la Rank Organisation cobrando diez libras a la semana. Con esta compañía se inauguró en la actuación para televisión, en la emisión de World Play. Y no fue hasta 1947 cuando se estrena en la actuación para el cine con *La extraña cita* (*Corridor of Mirrors*, Terence Young, 1948). En esta película, que fue rodada en Francia, Lee sólo aparece en una secuencia. Posteriormente se dedica al teatro durante un tiempo, debutando con una obra dirigida por Guy Verney llamada *The Constant Nymph* y que se estrenó en julio de 1947. A continuación viaja a Madrid durante el rodaje del largometraje *Penny and the Pownall Case* (Slim Hand, 1948), en el que Lee interpretaba a un dibujante simpatizante de los nazis, comenzando a perfilar las características de los villanos que interpretó posteriormente.

Al mismo tiempo inicia una carrera en la música, en donde incluso llegó a formar parte de los coros de la Ópera de Estocolmo.

En 1948 trabaja por primera vez a las órdenes de Terence Fisher en *Song for tomorrow*, un film en el que tiene un papel secundario como dueño de una sala de fiestas. Vuelve de nuevo al teatro, y en *As You Like It*, producida por Guy Verney, trabaja con Peter Cushing, y Carol Marsh, quien hace, posteriormente, de víctima en *Drácula*. Después vuelve al cine, donde se dedica tan intensamente que, incluso su vida corre peligro durante el rodaje de algunas secuencias de riesgo en *They were not divided* (Terence Young, 1950). Cuando se acabó su contrato para Rank, estos no le renovaron, aludiendo a que era demasiado alto para ser actor y que su rostro tenía rasgos extranjeros, lo cual no le beneficiaba a la hora de actuar en películas inglesas. De manera que Lee decidió probar suerte en Hollywood. Pero como no tenía ahorros para poder irse, decide presentarse a las producciones norteamericanas que se realizaban en territorio inglés. Y consiguió un papel en *El hidalgo de los mares* (*Captain Horatio Hornblower*, Raoul Walsh, 1951), una coproducción entre Warner Bros y Norma Productions, donde interpreta a un capitán español. Después se incorporó a *Valley of Eagles* (Terence Young, 1951) donde interpreta a Holt, el ayudante del inspector. Más adelante le veremos en *El Temible burlón* (*The Crimson Pirate*) dirigida por Robert Siodmak en 1952, en el que interpreta al ayudante del malo. Poco a poco y pese a las dificultades por su altura siguió apareciendo en películas como *Muchachas en Bagdad* (*Babes in Bagdad*, Edgar G. Ulmer 1951), *Paul Temple Returns* (Maclean Rogers, 1952)

donde interpreta un papel protagonista: el de malvado. Sin embargo, sigue realizando personajes muy secundarios o apareciendo en cameos, hasta que participa en el show *Douglas Fairbanks presents* (1952-1957) donde las características que hasta ese momento se habían visto como defectos se empezaron a ver como virtudes. Y sigue realizando en otros capítulos de series como en el quinto de *At nights all cats are grey* en el que trabajó junto a Boris Karloff. Y así su presencia televisiva comienza a ser más constante, apareciendo en diferentes series y películas de televisión. Sigue también colaborando con Terence Young en *La Princesa de Ebolí* (*That Lady*, 1954) rodada en España y donde de nuevo se mete en la piel de un oficial español. Poco a poco empieza a trabajar con grandes eminencias, como Orson Welles, con quien actúa en la obra de teatro *Moby Dick Rehearsed* y con Michael Powell en *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, 1959).

Finalmente, Hammer Films se cruzó en el camino del actor y éste no dudó en aprovechar la oportunidad de parecerse al actor que idolatraba: Conrad Veidt. La productora eligió a Peter Cushing para protagonizar *La maldición de Frankenstein* porque era bastante conocido por sus papeles en televisión, y a Christopher Lee por su presencia: su altura y su voz, serían perfectos para interpretar a la criatura. Para el momento en el que Hammer Films iba a realizar *La Maldición de Frankenstein* (*The Curse of Frankenstein*, 1957) la productora estaba gozando de bastante éxito debido a una saga famosa de películas en blanco y negro que habían tenido mucho clamor en el mercado norteamericano. *La maldición de Frankenstein* se presentó como la primera película inglesa que utilizaba el color como arma de expresión. En un principio Bernard Bresslaw, un cómico conocido en Inglaterra, fue seleccionado en el casting para interpretar a la criatura de Frankenstein, aunque finalmente fue Christopher Lee el elegido para dicho papel. Allí tuvo que aguantar largas jornadas de maquillaje, pero las escenas peligrosas fueron dobladas por Jack Easton. Durante este rodaje, Lee y Peter Cushing trabaron una amistad, por mucho tiempo a pesar de que al principio de conocerse Lee estaba de muy mal humor por las condiciones tan duras en las que tenía que estar debido al maquillaje, pero “Una vez roto el hielo, era habitual encontrar a los dos colegas fraternizando en los camerinos, donde se pasaban horas y horas cantando ópera, ejecutando danzas bufonescas o imitando sonidos y voces conocidas”<sup>298</sup>

Cuando Hammer Film estrenó *La maldición de Frankenstein*, la crítica destacó el magnífico trabajo de dos actores: Christopher Lee y Peter Cushing. A partir de

---

<sup>298</sup> CORRAL, Juan (2008) *Cristopher Lee y Peter Cushing, Los caballeros del terror británico*. España: T&BEdiciones P. 129.

entonces juntos formaron un tándem que protagonizaría la mayor parte de películas fantásticas de los años 60 y 70. La pareja Lee y Cushing volvieron a coincidir en la siguiente producción de la Hammer: *The Abominable Snowman* (Val Guest, 1957). La productora, ante el éxito de *Frankenstein*, no dudó en adaptar la siguiente novela: *Drácula*. Siguiendo los pasos de la Universal prácticamente el equipo entero que trabajó en *Frankenstein* fue elegido para *Drácula*. Los papeles principales recayeron en Lee y Cushing sin ningún casting previo. Un detalle importante que llenó de orgullo a Lee fue que su nombre aparecía antes que el título y en solitario, con unas letras muy grandes. Otro aspecto fueron las 750 libras que Lee cobró por su papel. Nada más terminar *Drácula*, MGM contrató a Lee para *Pasillos de sangre* (*Corridors of Blood*, Robert Day, 1958) donde de nuevo Lee interpretará al malvado Resurrection Joe, película en la que comparte protagonismo con Boris Karloff. En 1958, Cushing y Lee vuelven a coincidir en un film de la Hammer: *El perro de Baskerville* (*The Hound of the Baskervilles*, Terence Fisher 1958), film que supuso un fracaso en taquilla. El equipo completo de *Drácula* vuelve a reunirse en 1958 en *The Man in the Rue Noire*, cuyo título final es *The Man Who Could Cheat Death*, traducido en España como *El hombre que podía engañar a la muerte*, una adaptación literaria de *The Man on Half Moon Street* de Barré Lyndon y que de nuevo está dirigida por Terence Fisher. Cushing rechazó por problemas de agenda aparecer en esta película, de manera que su papel fue interpretado por Anton Diffring. La siguiente película que rodaron es también una participación de la Hammer en la que trabajó con Cushing, se trata de *La Momia* (*The Mummy*, Terence Fisher, 1959). Lee siguió protagonizando películas de vampiros, como *Agárrame ese vampiro* (*Tempi duri per i vampiro*, Steno, 1960) la película, que podemos casi considerar una parodia ávida de acceder a un público facilón, destaca, quizá, por las canciones de cabecera y cierre siendo la más conocida “Drácula Cha-cha-cha” compuesta por Bruno Martino y Rancel. Lee innova dentro del papel de vampiro: “De todas manera, Agárrame ese vampiro es el ejemplo indiscutible de que el inglés había adquirido ya la suficiente disciplina profesional como para mantenerse digno en un proyecto infame, proponiendo incluso un nuevo registro para el Conde Drácula”<sup>299</sup>. Durante esta película, Lee conoció al Proncope Odescalchi de quien se inspiraría tanto en los modales aristocráticos como en los gestos y su refinamiento más adelante a la hora de interpretar nuevos Dráculas para la Hammer y no esgrime las características que él mismo había elaborado para interpretar a Drácula en *Horror of Dracula*.

---

299 CORRAL, Juan (2008) Op. Cit. P. 173.

Se fue unos años a Suiza, y a su vuelta a Inglaterra, su nombre ya es sinónimo de maldad dentro del cine. Bela Lugosi ya había muerto, dejando el trono de rey del horror a Lee, convirtiéndose en el Drácula por antonomasia. Gracias a ser políglota, trabajó mucho en coproducciones, como *Las manos de Orlac* (*The Hands of Orlac*, Edmon T. Greville, 1960, coproducción entre Inglaterra y Francia) o bajo las órdenes de Jesús Franco.

En 1972 fundó su propia productora de cine con Anthony y Nelson Keynes. En 1961 se casó con Brigit Kwencke, modelo y artista, con quien tuvo a su única hija.

Entre todos los premios que recibió, destacamos la condecoración de la Orden del Imperio Británico otorgada por la reina de Inglaterra en el 2001 y el premio especial por el conjunto de sus interpretaciones concedido en 2002 por el Foro Internacional de Cine y Escritura de Montecarlo. Falleció el 7 de junio de 2015, a la edad de 93 años por problemas respiratorios.

Es importante añadir respecto a su actuación, que Drácula deja de ser un personaje foráneo, para convertirse en el clásico anfitrión inglés. Toma el relevo a Bela Lugosi y actualiza la imagen del conde, dándole el toque de caballero británico.

Brevemente mencionaremos a Peter Cushing, quien da vida al doctor Van Helsing. Nacido en Surrey (Reino Unido) el 26 de mayo de 1913, se convertirá en el rostro del barón Frankenstein por antonomasia. Desde joven sintió la vocación cinematográfica, comenzando como actor de teatro y en 1939 debuta como doble de luces de Louis Hayward en una versión de *El hombre de la máscara de hierro* (James Whale). Tras su éxito en Broadway regresa a Inglaterra donde también se ganó la admiración del West End Londinense. Siendo un rostro conocido aparece numerosas veces en televisión hasta que la Hammer repare en él para interpretar al barón Frankenstein, lo interpretó en seis ocasiones. Además, es también para la Hammer el rostro de la lucha contra la oscuridad, papel que interpreta con diferentes matices, desde el puritanismo a la bondad. Encarnó muchísimos más héroes que villanos y no sólo en cine de terror sino como Sherlock Holmes en *El perro de los Baskerville* (*The Hound of the Baskevilles*, Terence Fisher, 1959) o Moff Tarkin en *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977).

### 3.4.2.5. Recursos expresivos y narrativos del filme.

#### a. Rodaje

El coste final de la película fue de 81000 libras<sup>300</sup>, lo cual excedió el presupuesto de su predecesora *La maldición de Frankenstein* que tan sólo fue de 65000 libras. El rodaje duró 25 días. Inicialmente estaba previsto que empezase el 4 de noviembre, los contratos tanto de Fisher como de Cushing así lo indicaban, también que duraría seis semanas de rodaje, del 4 de noviembre al 13 de diciembre. Sin embargo, la fecha se retrasó por algunos problemas de último minuto, comenzando el 11 de noviembre en los estudios Bray.

La película incorporó algunos efectos especiales, por ejemplo, en el momento en que muere el conde y su piel parece descomponerse. El efecto se logró con maquillaje rojo y cera del color de su piel encima, de modo que al arrastrar los dedos por la cara aparece la sangre debajo, sin embargo, tal toma fue considerada demasiado explícita y fue censurada, aunque actualmente se haya incorporado a la edición en Blu-ray.

---

<sup>300</sup> Según RIGBY, Johnatan, en la convención de cine de Londres: Celebrates 80th Anniversary Of Hammer Studios. Realizada el 8 de noviembre de 2014. En: Central Hall Westminster. (Storey's Gate, Westminster, London SW1H 9Nh).



**Ilustración 1.** *Horror of Dracula*. Terence Fisher 1958. Mediante maquillaje se logra que parezca que el rostro de Drácula se derrite ante el sol.

La falta de presupuesto se tradujo en algunos aspectos del film como que sólo aparezca una novia y no 3 o que se suprima el viaje a Inglaterra.

#### b. Sinopsis

Unas letras rojas, de aire gótico, nos presentan al equipo mientras de fondo vemos una estatua de un águila, símbolo del guerrero que en un momento fue el habitante de ese castillo, la cámara gira y en un plano secuencia nos enseña el resto de la entrada exterior del castillo. Con un corte, entraremos en las catacumbas donde veremos un ataúd que lleva un nombre, que poco a poco se manchará de sangre en un anticipo de lo que veremos a continuación: Drácula. Después se nos mostrará un libro de color rojo, el diario de Harker, una *voz off* o *voice over* nos indica que el 3 mayo de 1885 su viaje está llegando a su fin. Cuenta, además, que el cochero no le llevó hasta el castillo y tuvo que hacer el resto del camino a pie. Harker entra en el interior del castillo, profusamente decorado: un candelabro de numerosas velas acabado en pico o un círculo con los signos del zodiaco dibujado en el suelo.

En el interior, Harker encontrará una nota firmada por Drácula disculpándose por estar ausente. Cuando comienza a comer, aparece una mujer con un camisón escotado, este plano nos muestra la completa indefensión de Harker ante la mujer. Ya que él no la ve, y ella se acerca sigilosamente. Harker se presenta como el nuevo bibliotecario y ella le pide ayuda para salir del castillo, ya que es prisionera. De repente sale corriendo, en lo alto de las escaleras veremos a Drácula, envuelto en una capa negra. El conde le da la bienvenida al castillo y se comporta como un auténtico caballero, recogiendo incluso su maleta. La habitación de Harker está también profusamente decorada, pero el conde repara en la foto de Lucy Hoolborn que ha colocado Harker. Todo parece perfectamente normal hasta que se da cuenta que el conde le ha encerrado en su propia habitación.

Harker escribe en su diario "... sólo me queda esperar a que amanezca, y, con la ayuda de Dios, terminaré para siempre con su reinado de terror". Este es el momento en que nos damos cuenta de que en realidad el bibliotecario es un cazavampiros que pretende acabar con el conde. Harker va a la biblioteca donde vuelve a encontrarse con la mujer, que de nuevo le pide ayuda. La mujer lo abraza y éste baja las defensas el momento justo para que la vampira le muerda. Drácula la interrumpe con los ojos y los colmillos ensangrentados y comienza una lucha por hacerse con el control de la víctima. La pelea destaca por su realización, una coreografía en la que, ante los atónitos ojos de Harker, los dos vampiros se comportan como animales peleando por la presa. Nada de romántico encontramos en esta escena que culmina con la furia del conde que no sólo reduce a la vampira sino también a Harker que acude en su ayuda.



**Ilustración 2.** Horror of Dracula. Terence Fisher. 1958. La reacción del vampiro al ver que la mujer que retiene en el castillo ha mordido a Harker.

A la mañana siguiente Harker despierta en su habitación cuando el sol se está poniendo. Confuso, mira la mordedura y se angustia al ver que se convertirá en un ser de las tinieblas. Termina de escribir en su diario, deseando que quien le encuentre sepa dar paz a su espíritu y sale por la ventana en busca de los ataúdes de los vampiros. En las catacumbas encuentra los dos ataúdes con los respectivos dentro y mediante un plano de sombra, se nos muestra como Harker asesina a la mujer. Veremos después cómo se ha convertido en vieja en su propio ataúd, de manera que entendemos que su belleza no era sino producto de la sangre de sus víctimas. El sol se ha ocultado mientras tanto, y Drácula ha salido de su sarcófago para aparecerse en lo alto de la catacumba, amenazante, cerrará la puerta dejando a Harker dentro y anunciando, de manera simbólica, que todo ha acabado para él. La siguiente escena será en la posada del pueblo, allí aparecerá un hombre que desde el primer momento, por la planificación, sabemos que es importante: entra de espaldas a la cámara que le va siguiendo hasta la barra, donde comienza un travelling aéreo hasta una ristra de ajos. El hombre pide un coñac y comienza a preguntar por Harker. Se presenta como Van Helsing y no es bienvenido a pesar de indicar que tan sólo quiere ayudar a los allí presentes a librarse de lo que los atemoriza. Esta reacción de los habitantes será algo repetido por la Hammer en sus siguientes películas. El doctor repara en todos los ajos, pero el posadero, huraño, no le presta ninguna ayuda y será la cocinera quien le dé el diario de Harker, lo cual le servirá para tener toda la información de lo ocurrido a su amigo.

El doctor llega al castillo del conde justo a tiempo para ver partir un carruaje fúnebre. Baja a los sótanos y encuentra a la vampira atravesada, pero en la otra tumba está su compañero descansando como vampiro. El doctor se verá obligado a clavar una estaca al que una vez fue su amigo mientras la secuencia funde a negro. El doctor regresa a Carlsbruck (por motivos de presupuesto toda la acción se desarrolla entre dos pueblos colindantes) donde le explica a Arthur Hoolborn y a su mujer, Mina, la muerte de Jonathan. Estos deciden retrasar el contárselo a Lucy, (la hermana de Arthur y prometida de Harker) ya que se encuentra en cama por alguna enfermedad. Entonces veremos el motivo, pues en cuanto Arthur y Mina salen de la habitación, Lucy se levanta para abrir la ventana al conde, quitarse la cruz y esperarle sensualmente encima de la cama.

Van Helsing estudia cómo destruir los vampiros, un audífono va relatando lo que él mismo ha grabado con anterioridad: luz, ajos, crucifijos. Respecto a éste último, el doctor relata que tiene un poder doble ya que por un lado, protege al ser humano y por el otro, desenmascara al vampiro o a sus víctimas que retroceden ante él. Mientras



tanto, en la habitación de Lucy sucede lo que ya sospechábamos, Drácula entra en la habitación y se abalanza sobre ella escondiéndola bajo su capa. Al día siguiente, Mina informa a Van Helsing de la enfermedad de Lucy y éste va inmediatamente a verla. Antes de decir una palabra, Lucy presiente la muerte de su amado, el doctor la chequea y encuentra las marcas de la mordedura en el cuello. El doctor cuenta todo el tratamiento que han de seguir: las cabezas de ajo, las ventanas cerradas... Pero en la mitad de la noche, Lucy logra convencer a la criada, que se lleva las plantas y deja las ventanas abiertas. A la mañana siguiente Lucy ha muerto y Arthur, enfadado pide al doctor que se marche. Éste trata de explicarle las causas de las muertes, enseñándole el diario de Harker, pero no le creen hasta que el mismo Arthur vea con sus propios ojos en qué se ha convertido su hermana.

Esa misma noche un policía trae a Tania, una niña pequeña, quien cuenta que estuvo con Lucy dando un paseo hasta que se perdió. Los caballeros se dan cuenta de lo que está pasando y bajan corriendo a las catacumbas donde el cuerpo de Lucy ha desaparecido. Tania camina por el bosque cuando Lucy acude a su encuentro, caminan juntas hasta que Arthur las sorprende. En un principio la vampira llama a su hermano, y éste entra en confusión, pero Van Helsing le coloca una cruz en la frente descubriendo su ser real. En las catacumbas, el doctor le propone a Arthur usar a Lucy para que les lleve hasta Drácula, pero éste se niega, pues no quiere que su hermana siga poseída por el mal ni un minuto más e insiste en destruirla.

El doctor Van Helsing le clava una estaca mientras la vampira se retuerce y grita ante la mirada de sufrimiento de su hermano, que finalmente comprende, mirando su rostro, que descansa en paz. Una vez en casa, Arthur y Van Helsing hablan sobre Drácula, allí el doctor le aclara que no es cierto que puedan transformarse en animales y ambos se ponen de acuerdo para destruirle. Lo primero que deben hacer es encontrar la dirección que dio Drácula al entrar en el país, así encontrarán donde duerme durante el día.

En la aduana consiguen la dirección, pero mientras están fuera, Mina recibe un mensaje para que acuda a una calle. Cuando llega se encuentra un montón de ataúdes, de uno de ellos veremos salir a Drácula. A la mañana siguiente los hombres llegan a la misma dirección, pero el ataúd ya no está, de modo que vuelven a casa para decidir el siguiente paso. Arthur le pide a Mina que sujete un crucifijo y ésta se desmaya quedando la marca en la mano. Los hombres deciden esperar a que ella les lleve hasta el conde, y se quedan esperando en el exterior de la casa. Drácula estará en el salón mientras los hombres vigilan las ventanas, se meterá en la habitación de la mujer, y

comenzará a besarla antes de morderla. Cuando los hombres regresan al interior de la casa encuentran a Mina desmayada, con las marcas del vampiro ensangrentadas en el cuello. Urgentemente le hacen una transfusión y ella reacciona positivamente. Se empiezan a preguntar cómo ha podido entrar cuando la criada da una pista clave: está en la propia bodega de la casa.

Van Helsing baja corriendo pero el vampiro le encierra y se lleva a Mina en un coche de caballos. Los caballeros salen a buscarle pero el vampiro llegará antes a su castillo, entierra a su víctima y se esconde. Cuando lleguen los hombres, Arthur encuentra a Mina mientras Van Helsing busca a Drácula por el castillo. Cuando le encuentra tendrán una pelea feroz, pero en una escena magistral, el doctor correrá por encima de la mesa para destapar las cortinas dejando que el sol del mediodía entre a raudales y exponiendo al vampiro a la luz mortal. Además, con dos candelabros compone el símbolo de la cruz, con lo que logra conducir aún más a Drácula hacia la luz. Éste se descompondrá en cenizas quedando sólo su anillo, mientras que Arthur y Mina juntos comprueban dichosos, cómo la marca de la cruz ha desaparecido de la mano de ella.



**Ilustración 3.** *Horror of Dracula*. Terence Fisher. 1958. Lo único que quedará del vampiro después de que le dé la luz del sol será su anillo, dejando la puerta abierta a una segunda parte.

### c. Influencias

Christopher Lee ha afirmado en continuas ocasiones no haber visto el film de Bella Lugosi hasta muchos años después de la realización de *Horror of Dracula* puesto que no quería copiarlo aunque fuera inconscientemente, sí leyó los libros y actuó acorde al guión. Además, trató de poner cierto componente melancólico, para resaltar la soledad del mal: no quiere vivir de ese modo, pero no tiene elección.

Por otro lado, hay en la película un claro interés en distanciarse del *Drácula* de la Universal, de aislarse un poco de todas las películas de vampiros que se habían realizado hasta la fecha para darle al espectador una información nueva. Todos los espectadores o la gran mayoría de los que fuesen a ver la película sabían en menor o mayor medida quién es Drácula, por ello se intenta dar algo nuevo al público, y ése es el motivo de que Harker no sea un agente inmobiliario sino un cazador de vampiros que logra entrar en los dominios del chupasangre, haciéndose pasar por bibliotecario con la intención de acabar con él.

Al mismo tiempo hay cierto interés en seguir los mismos planteamientos de su película predecesora *La Maldición de Frankenstein*, por ello, prácticamente, es el mismo equipo el que participa en ambos films. Las dos siguen la misma estructura, si el monólogo del comienzo de *La maldición de Frankenstein* nos hablaban de “un hombre, cuyos extraños experimentos con los muertos le convirtieron en leyenda” el monólogo del comienzo de *Drácula* será similar: “... El castillo tenía una apariencia inofensiva a la luz de la tarde y todo parecía normal... Excepto por un detalle: no se oía ningún pájaro”<sup>301</sup>. También encontramos su paralelismo entre la llegada de Harker a la casa y la llegada del cura al castillo del doctor Frankenstein, así como muchos otros.

Una vez Harker llega al castillo lo que ocurre es similar a muchas películas de *Drácula* que ya hemos visto: una cena ostentosa y una nota del Conde disculpándose por no haberse podido quedar. Esta vez el invitado no se corta el dedo, sino que aparece una bella mujer pidiéndole ayuda, y éste es el primer cambio que se introduce, puesto que siendo Harker un cazador de vampiros, sospecha todo lo que podría ocurrir y se muestra alerta. La dama, finalmente, no tiene más papel que mostrarnos los horrores que pueden ocurrir bajo ese techo. Sólo por este hecho notamos claramente el cambio que se produce respecto al film de 1931: una sensual vampira aparecerá para pedir ayuda al protagonista.

---

<sup>301</sup> Voz en off de Jonathan, personaje interpretado por John Van Eyssen en *Drácula* (*Horror of Dracula*, Terence Fisher, 1958).

Naturalmente, la influencia de la novela de Stoker también está patente en el film, eso sí, incorporando los conocimientos actuales que tenemos sobre vampiros. Los personajes tendrán los mismos nombres con los que les bautizó Stoker, sin embargo, personalidades diferentes.

Tras este film, las películas de la Hammer se irán haciendo más violentas, con una violencia más gráfica y mucho más sexual. Mientras que en esta película vemos sólo dos muertes explícitamente: la del conde, la cual debemos ver para asegurarnos que el mal se ha ido para siempre, a pesar de que el anillo final del conde en el que se congela el plano pueda darnos cierta inquietud sobre que pudiera regresar. La otra muerte explícita será la de Lucy, cuando veamos cómo se retuerce en su tumba mientras un implacable Van Helsing sigue clavándole estacas para acabar con su vida ante la impotencia y tormento de su hermano. Esta muerte nos la muestra para demostrarnos cómo el cazavampiros es imparables sus principios y debe castigar a la mujer lujuriosa que se ha dejado seducir por el vampiro. Las demás muertes nos serán mostradas mediante juegos de sombras o fuera de plano. Será, hasta cierto punto, violenta la pelea entre Drácula, su novia-vampira y Harker en el castillo, ya que por primera vez asistiremos al poderío del chupasangre capaz de dominarlos a todos.

#### 3.4.2.6. Análisis

##### a. Apuntes interpretativos

Encontramos aspectos muy novedosos en esta película, y también otros heredados del film anterior. El personaje de Van Helsing, protagonista absoluto, es muy carismático, representa a la burguesía, no vemos su realidad hasta que ésta no entre a enfrentarse con Drácula. Y entonces, nos damos cuenta que es un orden moral derrumbándose.

Van Helsing, como guardián de la moralidad está protegiendo un grupo social en peligro por las fuerzas infernales, también está salvaguardando a las mujeres de ese grupo social que empiezan a interesarse por lo novedoso que propone el vampiro, una nueva sexualidad mucho más animal y salvaje. Es por ello que todas deciden entregarse a él libremente, al igual que en la película de Tod Browning, al dejar Lucy la ventana abierta para que el vampiro pueda entrar. O en este caso, quitándose incluso la cruz y esperándole tumbada sensualmente en la cama. Debemos mencionar la escena en la que Drácula muerde a Mina, besándola antes por toda la cara, puede leerse como el preludio de un encuentro sexual, al mismo tiempo ellas parecen asustadas pero también receptivas, les gusta lo que han probado y quieren más. La que más se resiste es Mina, quien también será la única mujer que sobrevive. El guionista fue acusado de promover una iconografía erótica, pero él tuvo que defenderse indicando que no veía la estaca como un símbolo fálico. Las actrices que participaron en el film también tuvieron las mismas inquietudes, tanto Carol Marsh que interpreta a Lucy como Melissa Stribling quien hace de Mina e indicó su dificultad de ejecutar las secuencias amorosas con el vampiro debido al terror que su maquillaje le producía. Finalmente el director encolerizado la convenció de realizarlo. Terence Fisher explicó por qué encuentra tan fascinante el personaje de Drácula: “Porque es, básicamente, mito y superstición. Porque básicamente es sexual. Tiene el poder maligno de aprovecharse de los sentimientos sexuales de las víctimas femeninas de modo que en el momento en que muerde es la culminación de una experiencia sexual. Esto se debe a que Drácula es la

personificación del mal y siempre juega con la debilidad de cada víctima sin importar si es la codicia o la sexualidad. Es la personificación de la tentación, se aprovecha de las necesidades de cada víctima”<sup>302</sup> De hecho afirma que la mayor contribución de Drácula es el elemento sexual implícito de la historia. Asimismo afirma que Drácula el vampiro dota de una satisfacción sexual plena a sus víctimas: “Ella no estaba sexualmente satisfecha en su matrimonio y esa será la debilidad en la que se enfocará Drácula respecto a lo que a ella concierne. Cuando vuelva después de haber pasado toda la noche fuera, lo dirá todo en un primer plano de ella junto a la puerta. Lo habían hecho durante toda la noche, ¡por favor! Recuerdo a Melissa diciendome ‘Terry, ¿cómo debo actuar en esta escena?’ así que le dije ‘escucha, deberías imaginar que ha sido la mejor noche sexual, de todas tus experiencias sexuales. ¡Muéstrame eso en tu cara! Y lo hizo, por supuesto.”<sup>303</sup>



**Ilustración 4.** *Horror of Dracula*. Terence Fisher. 1958. Mina llega radiante tras haber pasado la noche fuera con el conde.

La censura de la época así como ciertos aspectos de la población no quedaron muy satisfechos con la escena en la que Lucy espera al vampiro, considerándolo una llamada a las mujeres a ser infieles a sus maridos y de encontrar el placer al que hasta

---

302 Traducción libre de: “Because he’s basically myth and superstition. Because he’s basically sexual. He has the power of evil to prey on the female victim’s sexual feelings, so that they at the moment he bites it is the culmination of a sexual experience. This is only because Dracula is the personification of evil and will always play on the weakness of every victim, no matter whether it’s greed or sexuality. He is the personification temptation, preying on the needs of each victim.” Terence Fisher interview by Ron Borst. En KINSEY Wayne. (2002) Op. Cit. P. 100.

303 Traducción libre de: “The marriage was one in which she was not sexually satisfied and that was her weakness as far as Dracula’s approach to her was concerned. When she arrived back after having been away all night she said it all in one close-up at the door. She’d been done the whole night through, please! I remember Melissa saying, ‘Terry, how should I play The scene?’ So I told her, ‘Listen, you should imagine you have had done whole of a sexual night, the one of your whole sexual experience. Give me that in your face!’ And she did, of course.” Terence Fisher interview by Ron Borst. En KINSEY Wayne. *Íbid* P. 100.

ese momento no tenían acceso. Las mujeres acabarán adorando su maldición, pues es con ellas cuando pueden gozar libremente.

Otro aspecto que debemos mencionar es la aparición de la bella vampira que le pide ayuda en el castillo, este aspecto será muy utilizado en los films posteriores (por ejemplo en *Drácula* de Bram Stoker, Harker se encontrará tres bellas vampiras que utilizarán su sensualidad para retenerlo desangrándolo poco a poco). Esto entronca con la idea que apunta Bram Dijkstra en la que relaciona la aparición del vampiro victoriano con el sexo, ya que apunta la teoría médica de la época según la cual el sexo priva al varón del semen, al que considera un fluido vital pero además añade que permite a la mujer nutrirse tras la pérdida de sangre ocasionada por la menstruación.<sup>304</sup> Estas escenas tienen un gran impacto ya que refleja una doble moral ya presente en la sociedad: Harker acaba de comprometerse y sólo piensa en su prometida pero caerá en las garras de las bellas, sensuales y feroces vampiras que utilizarán su debilidad para llevarle a su perdición.

El hecho de que *Drácula* no tenga la capacidad de transformarse en algún animal es debido en parte a que Sangster no quería que transformándose en un lobo o un murciélago pudiera dar la impresión de estar contando un cuento de hadas, de manera que en la película, cuando se menciona su capacidad de transformarse en las criaturas de la noche a placer, se lo tacha de simple falacia. Sin embargo, sí sigue siendo un ser satánico que recula ante la aparición de un crucifijo.

Por primera vez se compara el vampirismo con las drogas, lo hará el doctor Van Helsing cuando estudia sobre los vampiros: “Hasta ahora, se ha comprobado que la víctima detesta estar dominada por el vampirismo, pero, no puede abandonar su práctica como el drogadicto no puede abandonar las drogas”<sup>305</sup>. Este símil se repite posteriormente como veremos.

Por otro lado, el hecho de que *Drácula* sea interpretado por Christopher Lee, un hombre muy guapo, le da a la película un giro inesperado: el mal es atractivo, y eso le da una gran ventaja. Es el huésped perfecto, algo que sorprende a la audiencia que no espera ver algo así. Al igual que sucede con *Psicosis* de Hitchcock, Harker, el personaje con el que tenemos que identificarnos es asesinado, y Van Helsing le encuentra dentro de un ataúd de *Drácula*. El principal giro manierista que encontramos es el hecho de

---

304 DIJKSTRA, Bram (1996) *Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood*. New York: Alfred Knop.

305 Van Helsing, personaje interpretado por Peter Cushing en *Horror of Dracula*, Terence Fisher, 1958.

que Harker sea un cazador de vampiros amigo de Van Helsing que se hace pasar por un bibliotecario y quiere acabar con el terror que el vampiro está causando, sin embargo, debido a una mujer, la novia-vampira de Drácula, su objetivo se verá frustrado convirtiéndose él mismo en vampiro.

#### b. La película en su contexto

Un año antes de la realización de esta película, el mexicano Fernando Méndez realiza *El vampiro*, en el que trata la decadencia de la clase política y lo enmarca en el mundo de los vampiros. En esta película, los vampiros representan una fuerza progresista que pretende acabar con el declive burgués. Aunque esto debemos verlo en una lectura más profunda del film, que en un principio nos narra la historia de Marta, una joven que regresa a su casa y allí se encuentra una situación desalentadora: su tía María Teresa ha fallecido y el resto de la hacienda está prácticamente en ruinas. Afortunadamente, la acompañará un caballero, Enrique, que viaja de incógnito para diagnosticar la posible locura de la hermana fallecida que creía ver vampiros. Marta pronto descubre que su tía Eloisa es en realidad un vampiro que está aliada con el conde Duval, un misterioso vecino que siempre viste con frac y sólo sale de noche. El vampiro muerde a Marta e intenta hacerse con la hacienda, pero en un giro de los acontecimientos María Teresa logra sobrevivir gracias a la ayuda de los sirvientes Anselmo y María, quienes convencidos de la existencia de vampiros siguieron sus órdenes. Enrique salva a Marta, María Teresa mata a su hermana y al señor Duval. La historia acaba con un final feliz y al mismo tiempo cómico, cuando en la estación Enrique se declara a Marta pero no oímos nada debido al ruido de los trenes. Y finalmente, nos alegraremos al ver que no ha cogido el tren sino que se queda besando a Marta. Esta película introduce algunas novedades, por ejemplo, es interesante el momento en el que los vampiros hablan telepáticamente. También es interesante cómo el vampiro sólo logra morder a la joven o bien cuando está dormida (y parece que no se entera a pesar de que al día siguiente relata la escena como si hubiese sido una pesadilla) o bien por la fuerza ya que Marta lidia y lucha contra el vampiro con todas



sus fuerzas cuando éste va a morderle. Es interesante también que por primera vez hasta la fecha, veamos cómo una mujer acaba con el conde clavándole la estaca en el corazón, el binomio Drácula – Van Helsing está roto y eso abre la puerta a nuevas posibilidades. Si bien es cierto que en *Nosferatu* es también una mujer quien acaba con el vampiro, ahora lo hará por primera vez clavándole la estaca y no sacrificándose.

Políticamente los vampiros representan la novedad, pretenden comprar la finca que está en declive, puesto que los burgueses afincados a quienes los sirvientes se refieren como patrón la han dejado prácticamente abandonada. A los ojos de la joven que vivió su infancia en la Hacienda no comprende cómo la han dejado en ese estado, y añora los buenos momentos en los que no se necesitaba ningún cambio. Sabemos ahora que los vampiros pretenden hacerse con la Hacienda para instaurar un nuevo orden, el mismo conde Duval así lo dice afirmando que volverá a gobernar esa tierra como ya lo hizo hace más de cien años junto a su hermano (a quien trata de resucitar enterrándolo en su tierra natal, puesto que es un vampiro encerrado en la cripta). Esta película será la primera que muestre los colmillos de los vampiros abiertamente, a pesar de que erróneamente se crea que es *Horror of Dracula*.

En este sentido, es similar a la película de Fisher en la que el vampiro entra a enfrentarse abiertamente con la sociedad burguesa en decadencia, encasquetada en su propio orden y se resiste a cualquier mínimo cambio. Será un orden obsoleto –la aristocracia- tratando de llevarse consigo un orden en decadencia, con lo cual la nobleza vampírica pasará a ser el movimiento liberal que lucha por el cambio, aunque ese cambio sea para instaurar algo remoto y malvado. Debemos recordar algunos hechos importantes de la historia de Inglaterra que pudieran haber influido de una u otra manera en la creación del film. Nos referimos por ejemplo, a la coronación de la reina Isabel II en 1953, sucediendo a su padre Jorge VI.

En 1956, estalla la Guerra de Suez en Oriente Medio, en la cual participa militarmente Francia e Inglaterra junto con Israel en una alianza militar contra Egipto a quienes se aliaron EEUU y la URSS, que trataba de nacionalizar la Compañía del Canal de Suez. Inglaterra debió entrar en la guerra ya que el Canal de Suez era un enlace de suma importancia para la relación con su colonia, la India. Franceses y británicos deben retirarse de la guerra ante los poderes de EEUU y la URSS, quienes amenazaron económicamente y con agresión. Inglaterra fue amenazada por Rusia con una amenaza nuclear. No hubo ningún cambio de actitud entre Egipto e Israel por lo que no es de sospechar que la crisis se volverá a repetir, en 1967. Habían pasado 11 años desde el final de la Segunda Guerra Mundial y tanto Francia como Inglaterra habían

impuesto su hegemonía en las relaciones europeas tras la guerra y este conflicto les demostró que ya no son el coloso imperial que fueron en su momento, sino que están en medio de dos potencias: EEUU y la URSS ambas con carácter ideológico opuesto. La amenaza nuclear que sufrió Inglaterra pudo influir en la concepción de esta película, que ve los avances hasta cierto punto como un peligro, al igual que todo el clima de nerviosismo que se genera en el film, un reflejo de la tensión producida por la guerra. El vampirismo puede ser visto como un reflejo en sí de lo que supone la guerra: la muerte o algo peor, la muerte en vida, la separación de las parejas por un monstruo más grande que un humano.

En 1957, están también los inicios de la Comunidad Europea, se firman los tratados de Roma que aunque no fueron ratificados por Inglaterra, sus consecuencias fueron más que notables: establecieron la Comunidad Económica Europea y la CEE de la Energía Atómica. Estos tratados claramente muestran un nuevo orden, tanto político como social en los que las fronteras dejarán de tener sentido en pro de una comunidad más unida. Hay que recordar la escena en la que Van Helsing y Arthur Hoolborn persiguen en coche de caballos el carruaje de Drácula y ambos rompen totalmente la barrera que separa los dos países, dejando al trabajador completamente confuso, pues cuando arregla la valla que ha roto Drácula, los caballeros volverán a romperla en su persecución. El origen de la escena tal vez sea introducir una nota cómica para relajar la tensión de la vertiginosa persecución, pero será también una declaración de intenciones en la que se nos indica que las fronteras no tienen sentido ni en el viejo mundo ni en el nuevo.

La lucha sexual a lo largo de todo el filme, en la que Van Helsing se enfrenta a Drácula, tratando de imponer una “buena sexualidad” frente a la “sexualidad salvaje” propuesta por el vampiro, acaba una vez que Drácula está muerto, con Mina, reconciliándose con Harker mientras Van Helsing permanece sólo, sin participar del feliz encuentro, en el castillo. La lectura que podemos obtener de tal escena es la de que Van Helsing ya ha cumplido su deber de defensor de la sociedad y no debe inmiscuirse en tratar de recomponerla, ésa es una labor de las parejas como los Holboorn, completando el perfil de héroe solitario como el arquetípico pistolero de las películas del oeste.

### c. Características del vampiro

Por un lado tenemos a Drácula, que como hemos dicho ya no representa el inconsciente y anhelos secretos de toda la sociedad burguesa sino que es un monstruo por esencia propia, mucho más fuerte y que se puede enfrentar deliberadamente a sus creadores. En el lado contrario tenemos a Van Helsing como representante del bien, de la moralidad, de toda la burguesía pero que se ve constantemente tentado por la libertad –social y sexual- que le ofrece el vampiro.

Respecto a las diferencias con Lugosi debemos indicar que se hace una personificación igual de fuerte, pero son interpretaciones completamente distantes ya que en Lee no veremos el halo sobrenatural que desprendía Lugosi. Algo que les une es el anillo que luce Lee en la película, el mismo que lució Lugosi, conseguido por el coleccionista Forrest J: Ackerman.

Si por cada película que ha ido pasando el mito del vampiro ha ido enriqueciéndose, Murnau le dotó de unas características que no poseía en la literatura, Browning le transmitió una elegancia que tampoco concebíamos y Fisher le aportó una fuerte carga erótica sin la cual pocas veces volveremos a ver al vampiro y que constituirá un rasgo de su personalidad. Esta sensualidad, tanto la suya propia como la que despierta en sus víctimas será recuperada continuamente y más adelante lo veremos también como el atractivo de la autodestrucción, lo atrayente del precipicio. Ésta será una característica básica para el vampiro manierista: su presencia seductora pero amenazante al mismo tiempo. El aspecto sexual quedará completo ahora: a pesar de ser un personaje funesto e inquietante tiene gran poder de seducción y una capacidad sexual (o hambre sangrienta) que parece infinita. Su encanto nos engañará en un primer momento, pero después nos rendiremos gustosos dejándonos llevar por la fatalidad.

### 3.4.2.7. Promoción de la película

El preestreno de la película fue el 8 de mayo en Wisconsin, donde ese mismo día la recaudación fue de 1700 dólares<sup>306</sup>. El estreno en Gran Bretaña fue dos semanas más tarde, el 22 de mayo de 1958; para el acontecimiento se creó un panel de bombillas con el nombre de Christopher Lee.

En España llegó con el nombre de *Drácula*, mismo título que el original, pero en EEUU se estrenó como *Horror of Dracula* para diferenciarlo aún más de la versión de la Universal. Supuestamente en Japón se estrenó una versión más larga y explícita del film. Simon Rowson (un ciudadano que percibió la diferencia entre las dos películas y comenzó una investigación) logró encontrar el film –parcialmente, ya que una parte de los carretes se perdieron en un incendio-. Las investigaciones de Simon cesaron tras el tsunami, pero “Hammer Films se puso en contacto con el Centro Nacional de Cinematografía y en el momento los cuatro carretes fueron trasladados a cinta y enviados a Londres”<sup>307</sup>. Según indica Hammer en su página, tras estudiar el material esperan poder sacar una nueva versión más extendida.

La película fue restaurada en el 2007 por Hammer y BFI (British Film Institute), produciéndose un ejemplar en Alta Definición (HD).

#### a. Repercusiones posteriores

---

306 CORRAL, Juan M (2008) Op. Cit.

307 Traducción libre de: “Hammer began a conversation with the National Film Center, and in due course the four reels were transferred to tape and sent to London.” DISCOVERING THE JAPANESE REELS, Página oficial de Hammer Film [En línea: <http://www.hammerfilms.com/ourwork/page/12/discovering-the-japanese-reels>]

Viendo el éxito de la Hammer, otras productoras decidieron seguir su estela y así entre los 60 y los 70 surgieron varias productoras pequeñas centradas en el cine de terror. Por mencionar alguna hablaremos de Amicus y Tyburn. Como es natural ambas están muy influenciadas por Hammer Films, pero en ocasiones sus películas son más violentas y eróticas.

Amicus, fundada entre otros por Milton Subotsky, productor y guionista de *El hotel del horror* (*City of death: Horror Hotel*, John Moxley, 1960) película sobre satanismo, donde también actúa Christopher Lee. La productora Amicus solía hacer films con diferentes sketches, de manera que se aseguraba tocar gran variedad de temas y llegar así a gran parte del público. La primera película de este tipo fue *Doctor Terror* (*Dr. Terror's house of horrors*, Freddie Francis, 1964). También realizaron adaptaciones de cuentos de terror de Robert Bloch como *El jardín de la tortura* (*The torture garden*, Freddie Francis, 1967) y *Refugio Macabro* (*Asylum*, Roy Ward Baker, 1972). O incluso películas clásicas como *El psicópata* (*The psychopath*, Freddie Francis, 1965) inspirada en *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) con muy buenos resultados.

Tyburn Pictures, era más modesta que la anterior, pero produjo su debut con *Persecución* (*Persecution* Don Chaffet, 1973), un año más tarde estrenará *El necrófago* (*The Ghoul*, Freddie Francis, 1974) que trata sobre el canibalismo y estará protagonizada por Peter Cushing y John Hurt.

Los efectos especiales, aunque hoy en día nos puedan parecer poca cosa, son realmente llamativos, por ejemplo la luz que destruye a Drácula se hizo de manera un poco primitiva, sin embargo, muchos directores quedaron impresionados. Entre ellos Joe Dante, quien junto con el guionista Chris Columbus (que más adelante dirigirá las dos primeras películas de Harry Potter: *Harry Potter y la piedra filosofal* -*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, 2001; y *Harry Potter y la cámara secreta* -*Harry Potter and the Chamber of Secrets*, 2002) utilizaron el mismo efecto para el final de su película *Gremlins* (Ib. 1984).

### 3.4.3. *Las novias de Drácula*. Terence Fisher, 1960.

*Las novias de Drácula* (*The brides of Dracula*, 1960) es una de las mejores películas de Fisher, una de las más complejas. Hammer Films tras comprobar el éxito que tuvo el film anterior decidió realizar otra película de vampiros. Esta vez, el guión estuvo a manos de Richard Matheson, el famoso novelista, autor entre otras obras de *Soy leyenda* (*I Am Legend*, 1954). Desgraciadamente su guión fue descartado pues no podría pasar la férrea censura. De modo que el definitivo acabó recayendo en Jimmy Sangster y el primer título fue *Disciple of Dracula*. Naturalmente se pensó en Christopher Lee para el papel de Drácula, pero lo rechazó pues pensó que se estaba encasillando como actor y que vería limitada sus posibilidades para actuar en distintos registros. De manera que las referencias a Drácula fueron eliminadas, y junto con otros cambios el nuevo guión se llamó *Dracula and the Damned* para quedarse finalmente con el nombre de *The brides of Dracula*. A este respecto debemos añadir que *Brides* en inglés hace referencia a novia casada o prometida, diferenciando de *Girlfriend*, lo cual choca pues aunque en la película el barón pida matrimonio a la joven Marianne Danielle, el título en plural referencia a todas las mujeres que aparecen, que serían más bien sus amantes. La fecha de rodaje que en un principio estaba prevista que finalizase en enero de 1960 se prolongó dos meses más, y finalmente estrenada el 7 de julio de ese mismo año. El equipo técnico que trabajó en *Drácula* volvió a reunirse de nuevo para la realización de esta película con algunas excepciones. La película fue distribuida por Universal Films, pero a pesar de ello, la Hammer insistió en que se conservase el acento británico original y no se sustituyera por el norteamericano<sup>308</sup>

Debemos destacar de este Drácula el componente erótico que desprende el personaje: de todas las películas analizadas hasta el momento es en la que el discurso sobre el sexo es más explícito. En ella, el vampiro (barón Meinster, interpretado por David Peel) parece un monstruo porque su capacidad sexual es infinita “no sólo <<vampiriza>> a todas las muchachas que se encuentra en su camino sino que se atreve a practicar un sangriento incesto en off con su propia madre, la más sugerente identificación entre vampirismo y perversión sexual que haya ofrecido jamás el cine.”<sup>309</sup>

---

308 Según RIGBY, Johnatan, en la convención de cine de Londres: Celebrates 80th Anniversary Of Hammer Studios. Op. Cit.

309 LOSILLA, Carlos (1993) Op. Cit. P. 118.

De la misma manera, en *Horror of Dracula*, la aristocracia representa la sexualidad exacerbada y la burguesía, la represión de esa sexualidad. Sin embargo, Drácula no aparecerá en la película, tan sólo su voz en off nos advertirá al comienzo de la misma que no ha muerto, sino que vive a través de sus discípulos, uno de estos discípulos es el barón Meinster.

Esa misma voz en off nos situará la acción en Transilvania a finales del siglo XIX. Lo siguiente que veremos será una mujer que va en un carruaje, que parece tener mucha prisa, cruzando los escarpados paisajes de los Cárpatos. Cuando la mujer llega a la taberna, el cochero la deja sola y ella se verá obligada a quedarse en la posada (donde no tienen habitación para ella). En ese momento se presenta como Marianne Danielle (Yvonne Monlaur), una joven profesora que va a una academia cercana. Momentos después, la joven sigue sola en la taberna, pues no tiene donde ir, cuando aparece una señora a quien llaman “la baronesa”. Ésta pide vino y se interesa por Marianne, a quien finalmente ofrece su casa y se marchan juntas en su carro de caballos. Una vez llegan al castillo de la baronesa, la protagonista se percatará de varias cosas sospechosas, como que todo esté dispuesto para la llegada de invitados a pesar de que no había ninguno previsto. Su habitación parece muy confortable, y cuando se asoma por la ventana Marianne verá a un joven que pasea por sus aposentos un piso más abajo. Esto desconcierta a la joven, pues la baronesa le había dicho que se encontraba muy sola, y Creta, la sirvienta le había asegurado que es la única asistente del palacio.

Una vez la joven baja a cenar, pregunta a su anfitriona sobre el hombre que ha visto y ella le confiesa que es su hijo, que sufre una grave enfermedad mental que le obliga a estar encerrado. Además, declara que desea ver muerto a su hijo y a ella misma. A medianoche algo inquieta a Marianne que se despierta y se asoma por la ventana, justo en el momento que el hombre de la habitación de abajo está a punto de saltar al vacío. Ella le grita y baja corriendo a sus aposentos y allí conoce al hijo de la baronesa. Está encadenado y dice anhelar la libertad, además se presenta como barón Meinster. Ella, conmovida se compromete a ayudarlo y liberarlo, buscando la llave que está en los aposentos de la madre. La baronesa, en varias ocasiones, está a punto de pillarla in fraganti, pero ella logra deslizarse por la cornisa hasta la habitación del barón. Una vez la madre se entera que su hijo ha sido liberado, entra en pánico, interroga a la joven, pero ésta huye y el hijo se hace cargo de la madre. Antes de irse, Marianne se encontrará con la sirvienta Creta quien se lamenta del horror que va a ocurrir ahora que él es libre. Además le dice que se ha ido en la noche como los murciélagos. También descubrirá a la baronesa asesinada y un ataúd donde el vampiro

debe regresar a dormir. Horrorizada, Marianne huye y a la mañana siguiente es encontrada tumbada en el bosque por el doctor Van Helsing quien la despierta y la ayuda. La lleva a la posada en la que estuvo la noche anterior, y allí informan al médico que ha muerto una joven del pueblo. Cuando el doctor la ve, descubre una mordedura en el cuello. Finalmente, acompaña a Marianne al colegio mientras ella le cuenta todo lo ocurrido, y él le explica que está investigando sobre el culto a los muertos. Cuando finalmente llegan a la academia, el dueño reprime a la joven por su tardanza, pero afortunadamente Van Helsing interviene a su favor, y el dueño se relaja ante tal eminencia.

Van Helsing vuelve a la taberna y allí presencia una discusión entre el cura y el padre de la chica muerta por haberla enterrado en tierra santa, mientras que el cura insiste en que ya no pertenece al mundo de los vivos ni al de los muertos. Una vez el padre de la joven se va, Van Helsing se presenta al cura, que fue quien le hizo llamar. El doctor da un discurso muy interesante en el que indica que el vampirismo es el culto pagano, en contraposición al cristianismo y los feligreses son los vampiros, además le informa cómo acabar con el culto. El cura, que no es ajeno a lo que está ocurriendo a su alrededor, le anima en su lucha y le da una botella de agua bendita para que se proteja.

Esa misma noche Van Helsing va al cementerio y allí se encontrará una mujer que anima a la vampira a salir del ataúd. El personaje de esta mujer, despeinada con una mecha de pelo blanco y aspecto de loca pero sin ser una vampira, es muy interesante, será la primera adoradora del vampirismo, como una fan mortal. La joven que habíamos visto muerta esa misma noche se levantará de la tumba y huirá ante la presencia del cura, que sale de la iglesia alertado por los gritos. Un enorme murciélago ataca a Van Helsing, éste le sigue y acaba en el castillo Meinster, allí se meterá en los aposentos del barón, donde verá las cadenas rotas y el espacio donde antes estaba su ataúd. En el castillo se encuentra a la baronesa, ya convertida en vampira y pronto aparece su hijo, quien le ataca, pero tras una pelea logra escapar. La madre le pide ayuda desesperada, no quiere seguir con tal maldición. Van Helsing acaba con ella y con su sufrimiento, y su semblante parece descansar en paz.

Mientras tanto, el barón se presenta en el internado para ver a Marianne, darle su equipaje e informar de que su madre ha muerto. El señor Lange, dueño del internado, entra en el justo momento en que el barón va a morderle el cuello. Parece enfadarse bastante y el vampiro deberá excusarse informándole que acaba de pedirle matrimonio y pronto será su esposa. Más tarde, ese mismo día durante la noche, en los aposentos, Gina, la otra profesora, le comenta a su amiga como envidia su suerte, y



manifiesta su deseo de encontrar a alguien así. Un momento después se quedará sola y por la ventana entrará el vampiro y la matará. Cuando el doctor se entere de este fallecimiento buscará una explicación. Hablará con el dueño de la institución dejando unas instrucciones muy precisas respecto a lo que hacer con el cuerpo, y Marianne aprovecha la visita para contarle que se ha prometido en matrimonio con el barón.

En la noche, siguiendo las instrucciones del doctor, los dueños vigilan el ataúd de Gina, Marianne baja para relevar a la señora Lange y en el momento que se queda sola comprueba, con horror, cómo el cadáver se levanta de su ataúd con unos enormes colmillos. En una escena bastante sensual, la vampira se insinúa a Marianne, ante el pavor de ésta, intenta atacarla, pero afortunadamente en ese momento Van Helsing entra haciéndola huir. Marianne le cuenta que el vampiro está en el viejo molino y el doctor corre hacia allí, pero se encuentra el ataúd vacío. Pronto aparecen tres mujeres, las dos que han muerto (Gina y la joven del pueblo) y la señora humana que parecía haber enloquecido. Éstas le atacan pero enseguida aparece el barón que trata de matarlo, en el último momento, en lugar de acabar con él, decide morderle y convertirle en una criatura de la noche.

Después de esto, el barón se irá a buscar a Marianne a la institución en forma de vampiro y se la llevará por la fuerza al viejo molino. Mientras tanto Van Helsing se ha calcinado la herida y se la rocía con agua bendita y el mordisco desaparecerá. En el justo momento entrará el barón con Marianne y comenzará la lucha entre el vampiro y el doctor. Van Helsing le rocía con agua bendita deformando el rostro del vampiro, que en respuesta quema el molino y huye. Van Helsing se lanza a las aspas del molino haciendo una cruz con ellas, y su sombra cae justamente en el vampiro que cae al suelo y muere mientras Marianne y el doctor se abrazan.

Un aspecto revolucionario del filme es el tratamiento que se hace del personaje del doctor Van Helsing, con una doble moral sexual “por un lado su relación con Meinster culmina cuando el vampiro acaba mordiéndole en el cuello, en una sublimación simbólica, de la atracción homosexual que se insinúa durante todo el filme; y por otro, los sentimientos de deseo que experimenta hacia Marianne, la protagonista femenina, hacen que su enfrentamiento final con el propio Meinster –que también la <<pretende>>- adquiera igualmente connotaciones de oposición frontal por motivos sexuales.”<sup>310</sup> Así, con ambas vertientes de una misma moralidad: la atracción por alguien del mismo sexo, y la obsesión erótica por el sexo opuesto, reflejan la

---

<sup>310</sup> LOSILLA, Carlos (1993). Op. Cit. P. 118.

sociedad del momento en el que la moral lucha entre la atracción homosexual y la necesidad de eliminarlo para poder conseguir a la chica y llevar una vida normal dentro de lo aceptado en la época. A este respecto, es relevante el hecho de que Van Helsing le rocíe el rostro al barón con agua bendita, desfigurándolo.



**Ilustración 1.** *Las novias de Drácula*, Terence Fisher, 1960. Van Helsing desfigura el rostro del barón rociándole con agua bendita después de que éste le haya mordido.

El personaje de Van Helsing es retratado con toda la crudeza que no habíamos visto hasta ese momento. En algunas escenas el personaje del doctor parece más brutal y cruel que los propios vampiros, es el caso por ejemplo del momento en que la madre del barón, avergonzada de haberse convertido en vampiro pide ayuda al doctor, quien asoma una sonrisa maléfica en su rostro al pensar en lo fácil que le va a resultar acabar con la vampira o tal vez en el disfrute que le espera al clavar la estaca en el cuerpo de la anciana.

La diferencia de actuación entre los dos personajes que han encarnado a Drácula para la Hammer (Christopher Lee y David Peel) es enorme. Peel ha sido injustamente desacreditado por su papel en esta película, pero su interpretación es tan opuesta a la de Lee que es precisamente eso lo que le hace más interesante. Si Lee representa al vampiro fiero y temible, sexualmente monstruoso y amenazante; Peel por su parte es más accesible, a pesar de su aspecto de rubio presuntuoso, despierta en sus víctimas femeninas una compasión que será lo que las lleve a su destrucción. A este respecto debemos mencionar otra diferencia inequívoca entre las novias de este barón y las novias de Drácula que veíamos en el film de la Universal: si éstas eran las fieles sumisas del vampiro, las novias del barón lo serán por una especie de compasión que

las impide dejarlo. Marianne Danielle (Yvonne Monlaur) es una profesora que se enamora del barón nada más verlo, por su aspecto de maldito, y no duda en traicionar a su anfitriona, la baronesa en pro del hombre.

Los decorados de la película están sintonía con la sociedad que los ha creado, por ejemplo, el colegio en el que trabaja Marianne parece impecable, pero dentro esconde multitud de tensiones ocultas, principalmente sexuales. Gina, una de las profesoras del centro es el ejemplo de lo que representa la sociedad burguesa: tras el aspecto de una profesora recatada se esconde un deseo sexual que no duda en entregarse sexualmente al primer varón que aparece, a pesar de que éste es un vampiro terrorífico, que se presenta en su habitación con los colmillos ensangrentados. Ella se acerca él, que sensualmente le desabotona la parte de arriba de su camisón.



**Ilustración 2.** *Las novias de Drácula*, Terence Fisher, 1960. Gina se entrega al vampiro convirtiéndose en una de sus novias.

La utilización del color también va en consonancia con lo que se está representando, veremos colores vivos e intensos para resaltar la pasión de lo que ocurre en pantalla, esto es debido al uso del technicolor de Jack Asher. A este respecto, tanto del color como de la ambientación, Juan M. Corral afirma recordarle a los matices de las películas italianas: “Asher trabaja esta pátina de tonalidades, italianizando el estilo visual de las novias de Drácula, tal y como si de una obra de la escuela de terror italiana se tratara; es difícil que el espectador, tras la contemplación de esas escenas donde la protagonista corre por los pasillos del castillo de los Meinster adornados con

suntuosas alfombras purpúreas y presididos por cortinajes de oneroso color violeta, no recuerde la fotografía de las mejores películas de Mario Bava”<sup>311</sup>.

Otro de los aspectos llamativos de esta película es su final apoteósico, donde el vampiro muere cuando las aspas de un molino bajo el que se encuentra proyectan la figura de una cruz sobre él. Abriremos otra veda a nuevas formas de morir el vampiro, a parte de la estaca o sus equivalentes, pero seguirá siendo un ser satánico, que el poder de Dios es capaz de eliminar.



**Ilustración 3.** *Las novias de Drácula*, Terence Fisher, 1962. Las aspas del molino forman una cruz que acaba con el vampiro.

---

311 CORRAL, Juan (2003) Op. Cit. P. 91.

#### 3.4.4. *Dracula Príncipe de las Tinieblas*. Terence Fisher, 1966.

La última de la trilogía será *Dracula príncipe de las tinieblas*, película que también hemos considerado como el final del manierismo. En ella veremos el final de una etapa para su director Terence Fisher, pues, aunque seguirá haciendo películas hasta 1973, su estilo será diferente, más cercanos al modernismo que al manierismo. Losilla, corrobora esta idea: “*Dracula príncipe de las tinieblas (Dracula, prince of Darkness, 1965)*-, aniquilación definitiva de una cierta concepción del cine de terror que venía desarrollándose desde las primeras utilizaciones de la figura del <<monstruo>> en la pantalla”<sup>312</sup> . Rodada en 1965 está completamente articulada en torno a la muerte y al sexo.

Esta película está basada en la dualidad, y en ella encontramos dos partes: la primera es lenta y nos va sugiriendo todos los horrores que encontraremos. Se desarrolla enteramente en el castillo de Dracula, de nuevo interpretado por Christopher Lee, donde se nos muestra también la relación entre dos matrimonios. La segunda, tras una muerte y una vampirización es mucho más dinámica, reduciéndose los protagonistas a dos: Helen, una mujer burguesa que en un principio es muy recatada y fina pero que al tener contacto con el vampiro se vuelve más salvaje y el padre Sandor, interpretado por Andrew Keir, quien es una especie de doctor Van Helsing, extremadamente racionalista. Según Losilla “estas dos construcciones duales resultan ser la representación metafórica de la clase social reflejada en el filme.”<sup>313</sup> Dracula será el encargado de despertar los oscuros deseos e instintos de Hellen y de su hermana Diana, ante lo cual reaccionará Charles, marido de Diana, interpretado por Francis Matthews, quien movilizará a toda la burguesía para defender la moral impuesta, una defensa contra sí mismos ya que el vampiro tan sólo ha sacado a la luz todos los deseos ocultos de esta sociedad.

En esta película alcanzamos a ver el final del manierismo, con unos movimientos de cámara y una gama cromática que intenta transgredir lo establecido. El silencio de la película también lo encontramos como algo novedoso, no oímos a las

---

<sup>312</sup> LOSILLA, Carlos (1993). Op. Cit. P. 110.

<sup>313</sup> Íbid. P. 121.

“criaturas de la noche” ni escucharemos música sino que “la tensión, que es en verdad notable, viene dada por el silencio bajo el que discurren las panorámicas que nos descubren el interior del castillo, que es mucho menos sobrio de lo habitual”<sup>314</sup> Sin embargo, habrá otros aspectos de los que ya hemos sido testigos como el carruaje que se conduce solo.

Otro aspecto a destacar son las escasas frases del conde, aunque sus apariciones son igual de exiguas, su mudez contribuye a crear un clima de desasosiego aún mayor. Si bien es cierto, esto no fue deliberado sino que se debió a una pelea entre Jimmy Sangster, quien había dado escaso diálogo al vampiro y Fisher, quien decidió recortar tales frases –lo cual enfureció al guionista, que no quiso que su nombre apareciese en los títulos de crédito, supone un enorme acierto a la hora de crear el ambiente de la película. Este Drácula tendrá una doble faceta, por un lado, será un personaje temible y aterrador y por otro, el lado seductor que habíamos visto en el film anterior será amplificado en las siguientes películas: “El personaje creado por el guionista Jimmy Sangster y director Terence Fisher no era sólo temible, también era seductor y amenazador a la vez”<sup>315</sup>

Respecto al papel de las vampiras, comprobamos cómo están en completa sumisión a su creador que actúa como un amo y les cambia incluso la voluntad. El personaje de Hellen (Bárbara Seller) en un principio, era una mujer recatada, que viste pudorosamente y lleva un recatado moño, después de su vaporización es una mujer sugerente y ardiente, -seduce incluso a su cuñada- que luce camisones escotados y lleva el pelo suelto<sup>316</sup>. La mujer vampirizada modifica su voluntad totalmente e incluso su personalidad.

---

314 MEMBA, Javier (2007) *La Hammer. Su historia, sus películas, sus mitos*. Madrid: T&B Editores. P. 150.

315 El mundo de Hammer. (1994) Episodio: *Drácula y los no muertos*. Best of British Films and Television Production. Documental adjunto al DVD, dirigido por Robert Sidaway.

316 DIAZ, Carlos. (2000) *Cine de vampiros: una aproximación*. Navarra: Recerca editorial. Colección “Peeping Tom” n1.



**Ilustración 1 y 2.** *Dracula, príncipe de las tinieblas*, Terence Fisher, 1966. Ellen antes de ser convertida es una mujer preocupada y estresada, después la vemos más relajada y luciendo vestidos más escotados.

La película comienza con las escenas del final del anterior film de Drácula (*Horror of Dracula*), una voz en off nos comenta que “miles de personas habían sido esclavizadas por el obscuro rito del vampirismo (...) la figura más terrible y malvada que había dejado jamás su sello en la civilización” tras el prólogo comienza la película con un entierro de una chica joven. Una vez en la taberna, el monje informa que hace diez años que acabó todo. Allí llegan dos hermanos con sus mujeres, que desoyendo los consejos del cura llegan hasta el castillo del conde, gracias a un coche de caballos que les lleva hasta allí cuando se pierden en el bosque. En el interior, la mesa está puesta para cuatro personas. Ellen siente que algo no va bien, pero no la escuchan. Las maletas les esperan en uno de los aposentos. El mayordomo de Drácula, Klove, les ofrece la cena, y todos comen confiados, a excepción, como ya hemos dicho, de Ellen, que sigue inquieta, y, aterrada, pronostica: “no habrá un mañana para nosotros”. Esa noche siente que la llaman, su marido, Mark sale a ver qué ocurre y encuentra una sala con la tumba de Drácula, allí es asesinado por Klove quien utiliza la sangre de éste junto a las cenizas del vampiro para resucitarle. Klove llama a Ellen que baje y ella, aterrorizada verá a su marido degollado, después el vampiro se alimentará de ella. A la mañana

siguiente, Diana y Charles se van sin encontrar a la otra pareja, pero el hombre vuelve mientras que Klove va a buscar a Diana, engañándola diciendo que su marido le ha enviado a buscarla. Charles se encuentra a su hermano metido en un baúl, justo cuando anochece. Klove encierra a Diana en el castillo donde se topa con una Ellen completamente cambiada. Pronto aparece Drácula y pelean, acabando con Diana y Charles huyendo mientras hacen el símbolo de la cruz. El clérigo, padre Sandor les ayuda cuando estos caen en la carrera y quedan perdidos en el bosque. Les enseña un hombre que se le encontró por el castillo vagando, es un personaje similar a Renfield que come moscas, se llama Ludbick. Una vez en la posada, Ellen engaña a Diana para que la deje pasar, ya que los vampiros no pueden entrar a ningún recinto si no son invitados por alguien que ya se encuentre dentro. Charles y el padre llegan a los establos y le clavan una estaca matándola. Ludbick lleva a Diana hasta Drácula, éste se hará un corte y estará a punto de obligarla a beber cuando serán interrumpidos, de manera que el vampiro decide llevársela consigo. El clérigo y Charles les persiguen, matarán a Klove y frenarán al conde poco antes de llegar al castillo. Drácula les ataca pero Charles dispara al hielo bajo los pies del vampiro y éste queda atrapado en el hielo.

De nuevo está presente la idea de la mujer victoriana reprimida sexualmente. “De esta manera, una vez se han presentado a los participantes masculinos como individuos aburridos y machistas, Drácula surge ante las chicas como el símbolo de la liberación sexual que necesitaban...”<sup>317</sup> pero la mujer será castigada por esto, por haberse “transformado en un monstruo” a los ojos de la sociedad victoriana que sufrirán un ajusticiamiento a manos de los cazavampiros, y más concretamente de la iglesia. Cuando acaban con la condición maldita de Ellen, hecho realizado por un grupo de religiosos y Charles, en lo que ha sido considerado una alegoría de una violación en grupo.

---

<sup>317</sup> CORRAL, Juan (2008). Op. Cit. P. 253.





**Ilustración 3.** *Dracula, príncipe de las tinieblas*, Terence Fisher, 1966. Ellen es ejecutada por un grupo religioso que la inmovilizan sujetándola por sus extremidades.

La iglesia se convierte en el enemigo del vampiro que desde el primer momento se presenta como un ser diabólico al que se le hace renacer a través de un elaborado culto satánico. También encontraremos referencias simbólicas interesantes en este film, todas ellas contribuyendo a reforzar el carácter demoníaco del Conde: “El grabado con una representación de las Tentaciones de San Antonio –la lujuria, el poder y la riqueza- situado a la cabeza del sepulcro de Drácula: el suelo de damero, que representa la Tierra con sus dones y sus penurias, sobre el cual se alza, triunfal, la tumba del vampiro, similar a un altar donde se adora a un dios o a un diablo;”<sup>318</sup> ya no es la ciencia, la del profesor Van Helsing, la enemiga de Drácula, sino la iglesia, como la antítesis del demonio.

---

<sup>318</sup> NAVARRO, Antonio José. *¿Sólo para sádicos? El cine de horror gótico británico*. En VVAA (Navarro Jose Antonio (Ed.)) (2010) *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror gótico*. Madrid: Valdemar Intempestivas. P. 227.



**Ilustración 4.** *Dracula, príncipe de las tinieblas*, Terence Fisher, 1966. El sepulcro de Dracula rodeado de simbología religiosa.

### 3.5. EL VAMPIRO MODERNO

#### 3.5.1. Marco histórico.

Las fechas entre las que enmarcamos este marco histórico es por un lado comienzos de los 60 hasta principios de los 80, periodo en el que hemos ubicado al vampiro moderno.

Cuando hablamos de cine moderno nos referimos al conjunto de películas que se alejan de las convenciones tradicionales del cine clásico. Aunque en su momento pareciese la evolución lógica, hoy se asocia a una fuerte ruptura que no surge de la tradición artística, como lo hace el cine clásico, sino que parte de la creatividad de autores individuales. Así el cine moderno surge gracias a la experimentación de estos artistas y a su manera de aplicar su visión personal a las posibilidades del lenguaje cinematográfico. En este sentido podemos afirmar que el cine moderno es lo opuesto al cine clásico. Las características que posee esta modernidad son muchas: “A la transparencia del cine clásico, suele enfrentarse la opacidad del cine moderno, de manera que la fluidez narrativa del modelo hollywoodiense queda resquebrajada por una especie de cortocircuito que impide la identificación entre la película y su público”<sup>319</sup>. Así, aspectos que dábamos por sentados comienzan a ser cuestionados, como la centralidad del plano, el tiempo y el espacio y la línea entre lo documental y la ficción comienza a desdibujarse.

En 1960 una película cambiará rotundamente la manera en la que se hacen películas de terror dando un vuelco total al género, nos referimos a *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960). Película que cerrará definitivamente las puertas a un terror clásico o manierista fundando el terror moderno. Varias características de la película serán los paradigmas sobre los que se sustente el terror moderno: la escena en la ducha donde Marion Crane recibe nueve puñaladas será considerada cine moderno

---

319 LOSILLA, Carlos (2012) *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra. P. 19.

plenamente, pues se nos muestra la mutilación sin ningún tipo de pudor con planos detalles para hacer sufrir más aún al espectador, haciendo un espectáculo del asesinato. Además, fue considerada explícita a nivel sexual, ya que comienza con una pareja adultera vistiéndose tras haber mantenido relaciones. Por otro lado, como ya hemos dicho en el capítulo anterior, en esta película se introducirá una nueva figura de terror hasta este momento: el psicópata asesino, en este caso Norman Bates. Con esta film, el terror deja de estar considerado serie B y se inaugura el terror psicológico. Los espectadores buscan otros modos de satisfacer sus ganas de pasar miedo ya que están muy acostumbrados al terror clásico: “El cine de terror de los 60 supone una superación del clasicismo tras el paréntesis manierista liderado por la Hammer y por Terence Fisher, lo que conlleva el abandono por agotamiento de las formas tradicionales de representación del modelo clasicista, cuyos medios artesanales ya no pueden competir con los nuevos efectos especiales”<sup>320</sup>. En nuestro caso, hemos considerado que *Psicosis* es la película que inaugure el cine moderno, aunque haya algunas películas posteriores en fecha que sigan siendo manieristas como *Drácula, príncipe de las tinieblas* (Terence Fisher, 1965). Sin embargo, para otros autores *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968) y *La noche de los muertos vivientes* (*Night of Living Dead*, George A. Romero, 1968) serán los films que dan origen a este nuevo cine: “Está ampliamente reconocido que el nacimiento del moderno cine de terror tuvo lugar en 1968 con los famosos estrenos de dos películas fundamentales: *La semilla del diablo* (...) y *La noche de los muertos vivientes*”<sup>321</sup>. Estas películas, de las que hablaremos ampliamente más adelante, las hemos considerado como centrales para el desarrollo del cine moderno ya que tratarán dos características muy comunes dentro del cine de terror moderno: “la familiaridad de sus escenarios y la explícita visceralidad de su tenebroso contenido”<sup>322</sup>.

La otra fecha que podríamos elegir para señalar el comienzo del cine moderno sería 1965 porque es la fecha en la que se realiza *Drácula, príncipe de las Tinieblas*, cerrando el periodo del cine manierista y porque es la fecha de la realización de *Repulsión* (*Repulsion*, Roman Polanski, 1965). Esta fecha, propuesta por Losilla<sup>323</sup> nos parece correcta por la revolución que supuso el film de Polanski. Hemos decidido no determinar una fecha exacta porque siempre hay productoras o directores que siguen haciendo films que resultan exitosos independientemente de las modas, o que entran

---

320 HORMIGOS, Montse (2003) *Guía para ver y analizar la semilla del diablo*. Roman Polanski (1968). Barcelona: Octaedro. P. 13.

321 RUBIN, Martin (2000) *Thrillers*. Madrid: Cambridge University Press. P. 188.

322 RUBIN, ibíd. P. 189.

323 LOSILLA, Carlos (1993) *El cine de terror*. Barcelona: Ediciones Paidós.

más tarde a realizar filmes modernos porque tenían éxito realizando lo mismo. Fue un cambio progresivo, poco a poco.

En 1966 se suprime el Código Hays que, desde 1930, llevaba ejerciendo una férrea censura, lo cual favoreció enormemente el cine de Hollywood. Este código fue sustituido por un sistema de clasificación más permisivo: el MPAA (Motion Pictures Association of America), que no entró en funcionamiento hasta noviembre de 1968. Gracias tanto a esta libertad, como al desarrollo de los efectos especiales, se consagra el género Gore, cuando Hershell Gordon Lewis dirige en 1964 *2000 Maniacos* (*Two thousand maniacs!*). “La oportunidad de incluir material más gráfico ha producido un aumento en los componentes viscerales y sadomasoquistas del cine de terror”<sup>324</sup>. Todo esto provocó que una parte del presupuesto se dedicase a efectos especiales sangrientos dando origen al subgénero Splatter (caracterizado por mostrar violencia y gore explícitamente, así como el uso recurrente de imágenes repulsivas). Un director especializado en este tipo de cine es David Cronenberg: *La mosca* (*The Fly*, 1968) o *Cromosoma tres* (*The Brood*, 1979). Por otro lado, una corriente de nuevos realizadores jóvenes rejuvenecerá el cine con sus testimonios creativos. Esta nueva ola afecta a todos los géneros: el western tendrá nuevos matices gracias a Sam Peckinpah y en la comedia citamos a Peter Bogdanovich y Woody Allen. Mencionamos además el *american gothic*, nombrado así por el cuadro homónimo expuesto en 1930 de Grant Wood (1891-1942), periodo que ubicamos entre 1968 y 1980<sup>325</sup>. Históricamente, este periodo está enmarcado desde la ofensiva del Tet en Vietnam hasta la llegada al poder de Ronald Reagan. Esta oleada de cine que consideramos *american gothic* se caracteriza por ser de bajo presupuesto, abordar temáticas fantásticas o de terror, estar localizado en EEUU y presentar planteamientos del presente sin evocar a pasados oscuros.

Algunos títulos de este periodo son: *Las colinas tienen ojos* (*Hills have eyes*; Wes Craven 1977), *La última casa a la izquierda* (*The Last House on the Left*, Wes Craven, 1972) o *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973). Todas las películas tratan temas de diferente índole dentro de un marco terrorífico o fantástico, reflejando las preocupaciones de EEUU: la guerra del Vietnam, el aumento de criminalidad, las tensiones raciales o la crisis económica que trajo consigo trabajos mal remunerados y pérdida de poder de las clases medias. Según José Antonio Navarro: “El apogeo del *american gothic* confirmaba, pues, la teoría por la cual en tiempos revueltos, cuando la violencia y la inquietud son más sensibles, el espectáculo, el comercio de la angustia y

---

324 RUBIN, Martin (2000) Op. Cit. P. 192.

325 Según NAVARRO, Antonio Jose (2007) *Terror en tiempos de crisis (1968-1890)* En (NAVARRO, Antonio José Ed.) *American Gothic, el cine de Terror en USA*. San Sebastian: Donostia Kultura.

de las emociones fuertes conocen un momento de esplendor”<sup>326</sup>. La guerra del Vietnam y la manera en la que los medios de comunicación la retransmitieron, sin ningún tipo de censura y mostrando toda su crudeza a los ciudadanos estadounidenses, influyó notablemente en el cine del país. Las matanzas del ejército norteamericano en aldeas Vietnamitas o los miles de casos como el de la niña Kim Phuc, de 9 años, afectada por las bombas napalm, mediaron en la manera en la que a partir de ahora los directores mostrarán la violencia. Fueron recurrentes películas que aludían a enfermedades mentales. Algo realmente novedoso es que, por primera vez, veremos films en los que el horror procede también de la América profunda (hasta el momento, el horror, aunque sucediera en EEUU, provenía de lugares lejanos, era la causa de algo anti-natural o de la mente perturbada de algún ciudadano). Es el caso por ejemplo de *La matanza de Texas*, (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) inspirada en el asesino Ed Gein.

Comienza a cundir en EEUU una sensación de angustia al ver de manera televisada cómo sus propios soldados bombardean escuelas en Vietnam o son capaces de terribles atrocidades. Un film que mencionamos a este respecto es *Crímen en la noche* (*Dead of night*, Bob Clark, 1974) también conocida como *Dathdream* en la que apreciamos claramente la influencia que esta guerra tuvo en los directores. El film trata la historia de Andy, un joven que muere en un combate en la guerra del Vietnam y vuelve convertido en un monstruo. Parece un zombie pero rejuvenece cuando se inyecta la sangre de alguna de sus víctimas, mostrándonos una metáfora de la guerra (aún en curso durante el estreno de la película)<sup>327</sup> y de las consecuencias que tuvo en los soldados. Consecuencias físicas y también psicológicas, en las que la adicción a las drogas se convirtió en un problema para muchos jóvenes soldados después del conflicto bélico. Por otro lado, también encontramos una crítica hacia las autoridades, que no quieren saber del problema, e incluso ignoran y ridiculizan al padre de Andy cuando acude a ellos. Es interesante, así mismo, el drama de la familia: el propio padre (interpretado por John Marley) debe enfrentarse a su hijo e intentar contenerle frente a la madre, que tan sólo quiere tenerle a su lado. Además, ambos progenitores se enfrentan por la manera en la que han criado a su hijo.

También ubicable en este periodo es *The night Stalker*, (John Llewelyn Moxey, 1972), traducida en España como *Una historia alucinante*. La trama narra cómo Kolchak, un periodista que, posteriormente, tras el éxito de esta película, tendrá su

---

<sup>326</sup> NAVARRO, Antonio Jose (2007) Op. Cit. P. 14.

<sup>327</sup> Recordemos que la Guerra del Vietnam duró hasta 1975, fecha en la que se tomó Saigón.

propia serie, investiga unos extraños crímenes que se suceden en Las Vegas. Varias mujeres jóvenes son asesinadas y sus cuerpos aparecen sin una sola gota de sangre. A pesar de no contar con apoyo de la policía ni de su periódico, Kolchak investiga hasta dar con el extraño sujeto, quien además de los asesinatos también roba en hospitales bancos de sangre. Cuando la investigación avanza un poco más, descubrirán que se trata de un hombre de más de 70 años, proveniente de Rumania, y buscado por la policía intencionalmente. Cuando el periodista comprueba que se trata de un vampiro de verdad, y se ve obligado a matarle, clavándole una estaca en el corazón, se convierte en asesino y es exiliado por la policía, que ya no le permite continuar en la ciudad. Este film es visualmente semejante a otras películas para la televisión de la época, como *Harry, el sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971). La trama cuenta con elementos del cine negro, de terror e incluso algunos detalles de comedia. El actor que da vida al periodista es Darren McGavin mientras que el vampiro, de nombre Janos Skorzeny está interpretado por Barry Atwater, quien es caracterizado como un vampiro al más puro estilo de Bela Lugosi (incluso, a lo largo del metraje escucharemos a Kolchak referirse al vampiro como Bela Lugosi). La ubicamos en este periodo porque sigue mostrando el miedo a salir de casa: la calle es algo peligroso en la que no sólo hay amenazas imaginables, sino que incluso peligros sobrenaturales nos acechan (el protagonista le insistirá en varias ocasiones a su novia que deje el trabajo).

Richard Matheson, el escritor de *Soy Leyenda* y otras novelas claves en la ciencia ficción, acreditado como *Teleplay*, realizó el guión de la adaptación televisiva de un libro escrito por Jeff Rice. El productor de esta película, Dan Curtis, que es el realizador de una versión para televisión llamada *Drácula*, de 1974 guionizada de nuevo por Richard Matheson y protagonizada por Jack Palance. Realiza la segunda parte de esta película *El estrangulador de la noche* (*The night stranger*) en 1973. Además será el creador de la serie *Dark Shadows*, pionera en retratar a los vampiros, que hasta el momento habían aparecido en episodios sueltos de varias series. pero sin llegar a ser el protagonista en ninguna hasta ésta. La serie tiene también su propia película, de la que hablaremos más adelante. En la versión de *Drácula* de este realizador da un paso más allá, siendo un film que posiblemente inspirase a Coppola para realizar su *Drácula de Bram Stoker*. La película narra cómo Drácula (a quien su ataúd identifica como Vlad Tepes), encuentra en Lucy a su amada reencarnada (lo cual lo sabremos por un enorme cuadro que le representa a él cuando estaba vivo triunfante en un caballo con su amada que tiene el mismo rostro que Lucy). Es una clara evolución del arquetipo del vampiro ya que por primera vez sus actos tienen una justificación: él sólo está interesado en convertir a Lucy para volver a estar con su amada. Esta no es la

única diferencia sino que también convierte a Harker en vampiro al haberse quedado sólo en el castillo y no ser capaz de huir. Por lo demás respeta bastante el argumento de la novela de Stoker proponiéndonos los mismos lugares, personajes y una acción muy similar.

Otra película que ya hemos mencionado por su importancia dentro del cine moderno es *La noche de los muertos vivientes* (*Night of Living Dead*, George Andrew Romero, 1968). Aunque la película (que trata sobre unos zombies que devoran humanos) fue grabada con un presupuesto mínimo (114000 dólares<sup>328</sup>), donde ninguno de los actores era profesional, a excepción de Duane L. Jones y fue rodada en blanco y negro para economizar el etalonaje; el éxito de la película fue inmenso, recaudando en todo el mundo más de 30 millones de dólares. Y tal vez, el secreto de su éxito se deba a que es una película que refleja el clima del momento histórico que estaba viviendo EEUU en esa época, donde todos los sueños prometidos parecían hacerse añicos, Martin Luther King era asesinado por sus ideales, la guerra del Vietnam no traía más que desgracias y Robert F. Kennedy era asesinado tras ganar las elecciones primarias. Por eso, *La noche de los muertos vivientes* funcionaba como producto revolucionario dinamitando los esquemas en los que hasta el momento se sustentaba el cine de terror estadounidense. Además, la visión negativa de la película contrastaba y echaba por tierra los ideales hippies que en ese año llenaba de optimismo las juventudes. Es relevante la figura del “otro”, una especie de doble que es capaz de hacer las cosas monstruosas que ni nuestra mente imagina, ese otro lo veremos como alguien tangible, y que con el que la sociedad deberá aprender a convivir y aceptar. Por primera vez encontraremos más películas de horror que fantásticas, intentando mostrar que los miedos de la América del momento no tienen causas sobrenaturales, sino naturales. De hecho, la causa de que la población se convierta en zombis la tiene un satélite que envía una radiación a la Tierra (tras haber estado en el planeta Venus) por lo que además las películas de estas fechas comienzan a mezclar el terror con la ciencia ficción.

Al hablar de George Andrew Romero no podemos dejar de hablar de la película de vampiros de este director: *Martin* (1979) un interesantísimo film que nos narra la historia de Martin, un joven que asesina para beber la sangre de sus víctimas. Él está convencido de ser un vampiro de 84 años, su tío Cuda también lo cree a pesar de que camine a plena luz del sol y no le tema a crucifijos ni ajos. A lo largo de todo el film cabe la duda de que este chico tenga realmente una enfermedad mental heredada, ya que Cuda afirma que hay varios Nosferatus en la familia. Así lo cree su prima Cristina,

---

<sup>328</sup> Según datos de IMDb (Internet Movie Database) (<http://www.imdb.com/title/tt0063350/>)



que no deja de enfrentarse a su padre aludiendo a que sólo es un enfermo. El dramático final en el que su tío le atraviesa con una estaca creyendo que ha asesinado a una de las vecinas, la cual se ha suicidado, será impactante por el hecho de seguir jugando aún más con la ambigüedad de los personajes. ¿Es realmente Martin un vampiro, como él cree y cuenta en la radio o sólo un enfermo? Interpretado por John Amplas, su perfil físico no tiene nada que ver con lo que hemos visto hasta ahora, proyecta juventud y fragilidad.

Lo que apreciamos es que, sea un enfermo o un vampiro, tiene evidentes problemas de adaptación, propios de los adolescentes. Es tímido y sexualmente inexperto<sup>329</sup>, finalmente se acabará relacionando con una mujer casada que tan sólo contribuirá a su infelicidad, y –sospechamos- a empeorar su enfermedad. Cuando comienza la película, con una potente presentación en la que vemos el *modus operandi* que utiliza para conseguir la sangre, preferiblemente de mujeres hermosas que finalmente camufla como suicidios, es ya en un tren camino de la casa de su tío, en Braddock, suburbio de Pittsburgh, sin embargo no sabemos de dónde viene... ¿de un sanatorio psiquiátrico tal vez? Desde el primer momento nos coloca la historia lejos del ámbito popular del mito. Es una película realmente novedosa por plantear la ambigüedad en este tema, abriendo la posibilidad de que existan nuevos tipos de vampiros, jóvenes que no se diferencian en nada de las demás personas, y que utilizarán la ciencia para conseguir la sangre (Martin abrirá las venas a sus víctimas con una cuchilla y los dormirá con inyecciones). Siendo el apetito por la sangre y la eternidad las únicas características de esta “enfermedad”. Además, en varios momentos de la película, Martin se quejará de todos los estereotipos que hay en torno al vampirismo: “Una vez vi una película en la que el vampiro salía todas las noches. ¡Es una locura! ¡Las películas son una locura! ¡En el cine los vampiros tienen varias mujeres!”<sup>330</sup>

En la película hay ciertos aspectos de irreverencia católica cuando Romero nos muestre al nuevo cura de Braddock, el padre Howard, en una cena con Cuda, Cristina y Martin quejándose del vino de la Iglesia diciendo que es repugnante. Esta película no gozó de todo el éxito debido a dos razones principalmente: fue eclipsada por la otra obra de su realizador (*La noche de los muertos vivientes*) y la otra, corresponde a que en el momento de su exhibición se estrenó la opera prima de David Lynch, *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977).

---

329 Martin afirma según pasea por la calle “Algún día quizá lo haga con una persona despierta, sin sangre.” Martin (George A. Romero, 1979).

330 Martin (George A. Romero, 1979).

*La última casa a la izquierda*, mencionada anteriormente es, al igual que las anteriores, una respuesta a la guerra del Vietnam. A lo largo de toda la película veremos como por un lado una joven adolescente, Mari Collingwood (interpretado por Sandra Cassel) y una amiga suya Phyllis Stone (interpretado por Lucy Grantham) son víctimas de una pandilla que, tras violarlas y torturarlas, acaba asesinándolas de manera bastante gore. Los padres de la joven Mari deciden vengar la muerte de su hija empleando todo los instrumentos de los que la casa pueda proveerles. La película levantó ampollas entre los espectadores, que veían impotentes como la policía no resolvía el caso y eran los padres, quienes movidos por el sufrimiento de su hija, deciden librar al mundo de estos asesinos. Respecto a la relación clara con la guerra del Vietnam lo leemos en el aspecto de que los padres, al igual que la sociedad norteamericana, deciden libremente por su cuenta eliminar a todos aquellos sujetos que consideren y de la manera que mejor les parezca (que es torturándolos de cualquier forma).

Otra película que debemos mencionar es *La semilla del diablo* (*RoseMary's baby* Roman Polanski, 1968) un reflejo del miedo a los cambios: las mujeres en esta época están viviendo una liberación sexual sin precedentes (en 1960 comienza a recetarse en EEUU la píldora anticonceptiva), las minifaldas están en su apogeo y las relaciones sexuales fuera del matrimonio comienzan a ser comúnmente aceptadas. La película no sólo refleja el miedo a las consecuencias que toda esta revolución pueda traer consigo, mostrándonos a una mujer aparentemente remilgada disfrutar con el sexo duro copulando con el diablo y aceptando de buen grado la criatura maléfica consecuencia de sus actos, sino que también la película atenta contra la familia, mostrándonos a una mujer traicionada por su esposo. El golpe para América, tras la realización de esta película es comparable al revés recibido por la sociedad victoriana inglesa al estrenarse *El poder de la sangre de Drácula*, (*Taste the Blood of Dracula*, Peter Sasdy 1969). Otra película posterior pero que sin duda refleja este mismo miedo es *Estoy Vivo* (*It's alive*, Larry Cohen, 1974), que narra como un bebe muta por culpa de las pastillas anticonceptivas que tomó su madre antes de quedarse embarazada y se convierte en un monstruo asesino que nada más nacer acaba con todos los médicos y enfermeras que asisten el parto. Otro de los miedos de la sociedad tiene que ver con la violencia creciente en las calles de Nueva York o con los experimentos nucleares que se estaban llevando a cabo. El resultado de esta película es *El planeta de los simios* (*The Planet of the Apes*; Franklin J. Schaffner, 1968), en el último plano podemos ver cómo el planeta que conocemos ha sido arrasado. En la actualidad, un *remake* de la famosa película: *El Origen del Planeta de los Simios* (*Rise of Planet of the Apes*, Rupert Wyatt, 2011) nos

sitúa el origen del fin de la humanidad en los experimentos farmacéuticos capaces de hacer a un mono más inteligente, y de expandir una plaga por toda la tierra. En la original, de Franklin J. Schaffner, basada en cierto modo en el relato de Pierre Boulle, nos presenta una sociedad racista, organizada por castas (gorilas, chimpancés, orangutanes...) cuyo objetivo es acabar con los humanos por la autodestrucción que trae consigo el hombre, capaz de transformar jardines y oasis en desiertos. Esta imagen del ser humano, como un ser dañino para sí mismo y autodestructivo con lo que tiene a su alrededor, encaja perfectamente con el ideal de la época en el que la violencia racial crecía en las calles y la energía nuclear era usada en las guerras. Miedo que refleja también la película *Piraña* (*Piranha*, Joe Dante, 1978) que mezcla dos grandes temores del momento: la guerra del Vietnam y el mal uso de la tecnología. Así, un grupo de pirañas son manipuladas genéticamente para ser usadas como arma en la guerra del Vietnam, por un error estos animales serán liberados y huirán por los ríos y lagos americanos provocando el pánico entre la población. Otro de los miedos y la inquietud por un futuro incierto la refleja la película *Último hombre sobre la tierra*, (*Last man on earth*) codirigida por Sidney Salkow y Ubaldo Ragona en 1964 (una coproducción entre Italia y EEUU). El guión fue llevado a cabo por Matherson, autor de la novela en la que se basa la película, pero descontento con el resultado final firmó los créditos con el pseudónimo Logan Swanson. La diferencia clave entre esta película y las otras dos adaptaciones que se hicieron posteriormente: *El último hombre...vivo* (*The Omega Man*, Boris Sagal, 1971) y *Soy Leyenda* (*I'm legend*, Francis Lawrence, 2007) es que aquí, al igual que en la novela, los infectados son vampiros. El protagonista, el doctor Robert Morgan, (interpretado por Vicent Price) será el único no infectado que intentará acabar con los monstruos buscándoles de día y clavándoles estacas en el corazón. A la noche deberá volver a su casa donde tan sólo una ristra de ajos, un espejo y varias cruces le protegen del exterior. Tal y como explica la película, el espejo es porque odian ver su imagen reflejada. Los vampiros estarán retratados casi como zombis, antecediendo a la película ya mencionada *La noche de los muertos vivientes*, que se inspiró en algunos de estos planos y en la forma de tratar a los vampiros. Esta manera de captar a los vampiros será algo que veremos posteriormente muchas veces, sólo que según avance el tiempo se les irá dotando de atributos más violentos, serán más fuertes y más sanguinarios. Otro aspecto innovador que contemplaremos es que esta vez, el peligro del vampiro no es uno, (que sería bastante fácil de eliminar por su torpeza) sino que se trata de un peligro grupal, todos los seres vivos son vampiros. Morgan investigaba el virus, pero aun así no creía en el hecho de que fueran vampiros, y seguía con su teoría de gérmenes. Finalmente, con toda la población convertida, Morgan sigue buscando una solución. Encontrará a una mujer que parece normal y la lleva a su casa,

ella le informará que intenta sobrevivir a partir de una vacuna que debe inyectarse cada poco (comienza aquí un símil de vampirismo y drogadicción). Estos vampiros que vuelven a ser normales gracias a la ciencia temerán tanto al doctor que acabaran matándolo. Como hemos dicho, ninguna de las adaptaciones posteriores veremos vampiros propiamente dichos sino más bien mutantes, en una película más de ciencia ficción que de horror.

Durante estos años hay que mencionar también la llamada “crisis urbana” por la cual en las grandes ciudades como Nueva York, las familias de clase media se desplazaron a los barrios periféricos en donde podían disfrutar de una casa con jardín en lugar de un piso más pequeño y gracias a los coches podían desplazarse rápidamente a cualquier punto. Estos barrios eran sitios más seguros donde las familias consideraban que podían criar mejor a sus hijos. Esto comenzó a ser algo tan extendido que los núcleos urbanos empezaron a poblarse tan sólo con las familias más pobres, sin esperanza en sus futuros y la mayoría de raza negra que veían cómo sus derechos eran vilipendiados en favor de los de los blancos. Barrios llenos de bandas, donde el tráfico de drogas y los homicidios estaban a la orden del día. Comenzó un movimiento a favor de los derechos civiles de los negros en EEUU mientras que en África, los países africanos colonizados se independizaban. El 28 de agosto de 1963, Martin Luther King pronunció su famoso discurso en el Lincoln Memorial de Washington, llenando de esperanzas a millones de personas que compartieron sus ideales. También para esta población afroamericana prosperó un tipo de cine, que actualmente conocemos con el nombre de *Blaxploitation*: “La palabra ‘blaxplotation’ procede de dos voces: ‘negro’ y ‘explotación’”<sup>331</sup> puede referirse a la explotación del cine por las personas de color, o tal vez sea un eufemismo que remite a los tiempos de la esclavitud, pues acaso no es *Blacula* (William Crain, 1972), un príncipe de un país africano que recorre Europa con la misión de abolir la esclavitud de su pueblo.

Sin embargo, este tipo de cine sufrió un rápido desgaste según Tonio L. Alarcón: “El endeble entramado de constantes blaxploitation, más radicado en unas determinadas señas estéticas y superficiales que en un discurso sólido más allá del odio racial (...) provocó un desgaste rapidísimo de la fórmula”<sup>332</sup>. Algunos ejemplos de este tipo de películas son: la ya citada *Drácula negro* (*Blacula*, William Crain, 1972), ¡*Grita Blácula, Grita!* (*Scream Blacula Scream*, Bob Kelljan, 1973) o *Blackenstein* (William A.

---

331 SÁNCHEZ, Sergi (2004) *Los 70: cine, sexo y rock'n'roll*. Barcelona: Cuadernos de cine Fotogramas. P. 53.

332 ALARCON, Tonio L. (marzo 2007) *Nuevos héroes, mismas minorías. El ascenso y caída del blaxplotation (The sexuality curriculum and youth culture 2011)* en *Dirigido por*, nº 365. P. 47.

Levey, 1973). Hay muchísimos títulos; “Entre 1970 y 1979 se rodaron más de 200 películas cuyas tramas, héroes y villanos se basaban, fundamentalmente, en aventuras de gente de color”<sup>333</sup>. Una característica importante de este tipo de cine son las bandas sonoras de las películas. Normalmente compuestas por personalidades como James Brown o Curtis Mayfield.

*Drácula negro*, o *¡Grita Blacula, Grita!* (su segunda parte), aunque en un principio puedan parecer interesantes por la novedad o por lo que podría haber supuesto, no deja de ser una repetición de algunos de los films que ya hemos visto. De entre los actores, destacamos al Drácula negro, interpretado por William Marshall para recordar que durante este periodo de cine para la población afroamericana contaba con su propio *Star System*. *Drácula negro* comienza en Transilvania, en el castillo del conde, en 1780, donde un príncipe africano y su esposa han llegado para debatir sobre abolir la esclavitud. Drácula convertirá al hombre en un vampiro y le encerrará en un ataúd mientras su mujer Luva (interpretado por Vonetta McGee) observa impotente sus gritos. Acto seguido (tras los créditos, muy originales que nos muestran un dibujo de un murciélago y los recorridos que hace) nos trasladará a Transilvania en el momento presente. Allí, dos jóvenes compran el castillo para vender las antigüedades. Es curioso que se consideren *fans* de Drácula, y que afirmen haber visto todas sus películas. El conde ya es un personaje conocido y parte de la cultura popular, tiene sus propias parodias e incluso, como en este caso, *fans*. Encontrarán el ataúd de Blacula (el mismo Drácula será quien le de ese nombre) y lo llevarán a Los Ángeles. Cuando abren el ataúd, el vampiro les mata a los dos, y después, en su entierro encuentra a Luva, reencarnada en una amiga de la infancia del joven fallecido. El doctor Thomas (interpretado por Thalmus Rasulala) investiga el cuerpo y le asaltan algunas dudas por lo que seguirá investigando los cadáveres que Blacula vaya dejando a su paso. En el cumpleaños de la esposa del doctor (hermana de Tina, la reencarnación de Luva) se presentará como Mamuwalde y tramará amistad con los jóvenes. Durante la fiesta sacarán una foto al vampiro, y cuando la chica va a revelarla, ve que él no se refleja. Blacula la matará, pero la fotografía será la pista principal para que el doctor sospeche de Mamuwalde, además logrará convencer al inspector de policía tras mostrarle cómo los mordidos regresan de entre los muertos. Sin embargo, el problema es que Tina está con él, enamorada. Llegarán al almacén donde guardan los objetos del castillo de Drácula, y allí encontrarán una legión de vampiros a los que aniquilarán quemándolos. Siguen buscando a Blacula, y lo encontrarán porque Tina, hipnotizada les guía hasta él. Un policía dispara a la chica de modo que el vampiro debe convertirla, al ser la única

---

333 SÁNCHEZ, Sergi (2004) Op. Cit. P. 53.

manera de que estén juntos para siempre. Sin embargo, el doctor y el policía la matan atravesándola con una estaca y Mamuwalde se suicida exponiéndose a la luz del sol. Es bastante interesante la opción de que el vampiro se suicide tras haber perdido a su amor, y es una de las primeras veces que vemos este planteamiento, que después vemos en el film español *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1972) que trataremos a continuación.

La película estará llena de juegos de palabras, de ironías, por ejemplo el vampiro pedirá para beber un *Bloody Mary*, una bebida popular, pero cuyo nombre significa Mary sangrienta. O cuando le preguntan sobre lo paranormal, afirma que precisamente ellos no pueden ignorar las “artes negras”. El vampiro tiene la capacidad de transformarse en murciélago y así logrará evitar al policía y al doctor. Por otro lado, no necesita hacer nada más que morder a su víctima para que ésta se convierta inmediatamente en un vampiro. A pesar de la dureza y hosquedad del vampiro (a excepción de con su mujer), la banda sonora (a cargo de Gene Page) nos sumerge en una película romántica.

La segunda parte de este Drácula negro con el título de *¡Grita Blácula grita!* comienza con la muerte de una jefa de una secta. Como no ha nombrado sucesor, su descendiente reclama el derecho, pero con tales malos modos que la gente no le quiere. Este hombre, Willis (interpretado por Richard Lawson) visitará a un hechicero que le dará los huesos de Drácula y él mismo se encargará de resucitarlo. “Que el fuego y la sangre de la vida te hagan resucitar”<sup>334</sup> entona y allí aparece Blacula (de nuevo William Marshall) y lo primero que hace es morder al joven que lo ha devuelto a la vida. Éste se convertirá a su vez en un vampiro, enfadado ante lo injusto que considera no volver a ver su cara después de haberse convertido. Mamuwalde acude a una fiesta donde exponen objetos africanos y allí conoce a Lisa, (interpretado por Pam Grier<sup>335</sup>) una experta en el vudú y a Justin (Don Mitchel) otro miembro de la secta. Allí seguirá su reguero de muertos a su paso. Y los investigadores, que en un principio creen que tiene algo que ver con algún tipo de muerte vudú pronto encuentran demasiadas similitudes (además de como afirma el científico: pelo de vampiro) en todas las víctimas que tanto Mamuwalde como Willis van dejando a su paso. Justin comenzará a investigar, con la hipótesis del vampiro, pero nadie le toma en serio. Su suposición se verá reforzada cuando le informen que en las fotos tomadas a los cadáveres, estos no aparecen

---

334 Willis (interpretado por Richard Lawson) en *¡Grita Blácula, Grita!* (Scream Blacula Scream, Bob Kelljan, 1973).

335 Toda una referencia al poder de la nueva mujer negra y una de las actrices recurrentes en este tipo de cine. Tarantino contó con ella para Jackie Brown (Íb. Quentin Tarantino, 1997).

reflejados. Lisa se queda a velar el cuerpo de Gloria, (Janee Michelle), una de las víctimas durante la fiesta y ésta se levanta de su tumba. Justo antes de atacarla, aparece Blacula que le confiesa su naturaleza y le pide ayuda para que con el vudú logre acabar con su parte maligna. Por su parte, la investigación de Justin va directamente a Mamuwalde, que tras una conversación acaba convencido de haber dado con el asesino. Acude a la mansión de Willis, donde se encuentra Lisa haciendo un ritual de vudú para salvar el alma de Mamuwalde y justo cuando los espíritus malignos parecen estar saliendo del vampiro, Justin les interrumpe. Curiosa es la manera de este vampiro de morir, y es que justo antes de que Blacula mate a Justin, Lisa atravesará el muñeco de vudú con una flecha. De nuevo esto abre más posibilidades, ya que por un lado el vampiro podría haberse salvado de su maldición gracias al vudú, pero por otro lado se puede matar al vampiro sin tocarle.

A lo largo de la película escucharemos a Mamuwalde excusarse diciendo “Yo soy ave nocturna, tengo la maldita manía de dormir durante el día”<sup>336</sup> cuando le pidan una cita por la tarde. Frase que nos recuerda mucho a “Soy ave nocturna, no valgo gran cosa durante el día” afirmación del conde Krolock en *El baile de los vampiros*. Añadiremos sólo a modo de curiosidad que a mediados de los años 80 se rodó una versión porno con Blacula como protagonista: *Lust of Blackula* (Barry Morrison, 1987)

Estas películas no suponen una evolución drástica respecto al arquetipo del vampiro, pero sí abren la veda a la aparición de nuevos prototipos: ya no tienen por qué ser un extranjero de Transilvania o ser blanco, sino que cualquiera puede ser el enemigo. Al mismo tiempo con estas películas, siempre en un tono cordial o de comedia, se presentan las preocupaciones de la población afroamericana, como el no tener derecho a una sanidad pública, el trato que recibían los veteranos de la guerra de Vietnam o el creciente número de homicidios. De hecho, a lo largo del film veremos estas inquietudes, nos las mostrará el doctor Thomas, cuando hace hincapié en su poca autoridad (no le quieren mostrar el informe) o el hecho de que los informes de la gente negra no se les dé tanta importancia e incluso se pierdan.

Esta “crisis urbana” de la que hablábamos, reflejada en el cine también trató el espacio psicológico, como es el caso de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), en ella Travis Bickle (interpretado magistralmente por Robert de Niro) será el testigo de todos los cambios que se han producido en la ciudad tras la guerra del Vietnam: “Todos esos animales que salen de noche: las ramera, los mendigos, los homosexuales, los

---

<sup>336</sup> Mamuwalde (interpretado por William Marshall) en ¡Grita Blacula, Grita! (Scream Blacula Scream, Bob Kelljan, 1973).

drogadictos... Es asqueroso, corrupto.”<sup>337</sup> La primera película del director David Lynch, *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1976) surge de estos temores urbanos, de la violencia y opresión del barrio de Philadelphia donde vivía Lynch con su mujer y su primera hija<sup>338</sup>. Otra película que refleja esta crisis es *Maniaco* (*Maniac*, William Lustig, 1980) en la que sin ningún reparo se nos mostrará todo tipo de torturas explícitamente. Como ésta, veremos muchas películas ambientadas en problemáticos y desmantelados institutos de secundaria, estaciones de metro semiderruidas o bloques de apartamentos ruinosos y casi abandonados. Lógicamente en este clima era cuestión de tiempo que los *psychokillers* comenzasen su andadura. Serán también un reflejo del miedo de los EEUU en respuesta a los asesinatos de Luther King, Robert Kennedy, además de la crisis urbana ya mencionada. Si dos personalidades de esa talla habían sido asesinadas, nadie estaba a salvo. Y, efectivamente, así era: comenzaron a aparecer asesinos en serie como es el caso de Zodiac o Albert de Salvo, conocido como “El estrangulador de Boston” el cual tiene su reflejo en el cine con la película *El estrangulador de Boston* (*The Boston Strangler*, Richard Fleischer, 1968). Es probable, también, que las películas de *psychokillers* realizadas sobre esta época no sean sino una respuesta al éxito obtenido por Alfred Hitchcock con *Psicosis*, quien marcó un antes y un después para el cine de terror.

Al margen de que el cine siempre ha reflejado los asuntos que preocupaban a la sociedad, el *american gothic*, cine gótico americano de terror desapareció rápidamente ya que las películas se fueron infantilizando y dulcificando, quedarán sin embargo, siempre películas de este tipo muchos años después.

En el cine de terror en esta época tiene especial relevancia el tema del demonio, principalmente por el estreno de dos de las películas ya mencionadas: *La semilla del diablo* y *El exorcista*, y también por una tercera, convertida también en un éxito absoluto: *La profecía* (*The Omen*, Richard Donner, 1976). Estas tres películas se convirtieron también en sagas a las que les surgieron multitud de continuaciones: *El exorcista II: El hereje* (*Exorcist II: The Heretic*, John Boorman, 1977), *La maldición de Damien* (*Damien, the Omen II*, Don Taylor 1978), *El final de Damien* (*The final conflict*, Graham Baker, 1981), y un larguísimo etc. Pero la que más nos interesa es *La semilla del diablo*, por tratarse de un film de Polanski, director que cambiará su mirada hacia el cine, por el terrible asesinato de su esposa, Sharon Tate, a manos de Charles

---

<sup>337</sup> Travis Bickle (interpretado por Robert de Niro) en *Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976.

<sup>338</sup> CASAS, Quim. EL cine de terror político o la política del terror en: (NAVARRO, Antonio Jose ed.) (2007) *En American Gothic, el cine de Terror en USA*. San Sebastian: Donostia Kultura.



Mason. Ciertamente, hasta el momento, la manera en la que Polanski se había acercado al cine de terror era caricaturizándolo en *El baile de los Vampiros* (*Fearless Vampire Killers*, 1967).

La serie *Dark Shadows*, creada por Dan Curtis, anteriormente mencionada, por su importancia al estar protagonizada por un vampiro: Barnabas Collins, que no es el villano de su historia, lo cual supuso un argumento original en comparación con sus películas coetáneas de la Hammer, las cuales bebían directamente del Drácula de Stoker. La serie, iniciada el 27 de junio de 1966, no tenía mucho éxito hasta que se incorporó al argumento un vampiro, y el éxito fue tal que continuó hasta el 2 de abril de 1971, con 1225 capítulos. En España nunca se vio esta serie, sí lo hizo, en cambio, un *remake* llamado *Vampiros* que contaba tan solo con trece episodios. El argumento, como veremos, es una trama de reencarnación, es decir, un triángulo amoroso que se prolonga a lo largo del tiempo. Esto se convertirá en un mecanismo argumental habitual en este tipo de género, aunque será retomado también por las películas de *La Momia* de los estudios Universal. La versión fílmica de esta serie fue estrenada en 1970: *Sombras en la oscuridad* cuyo título original es *House of Dark Shadows*, dirigida por Dan Curtis. La fotografía de Arthur Ornitz dota a la película de un aire clásico, muy distinto a las películas de terror coetáneas americanas, pero con los encuadres propios del cine moderno. El vampiro a quien da vida Jonathan Frid es un miembro de la familia Collins. El mismo Barnabas Collins que volverá a la vida gracias a que Willie Loomis (John Karleen), un empleado, buscando las joyas perdidas de la familia, da con un ataúd cerrado con muchas cadenas, tras abrirlas encontrará al vampiro, que se presenta a la familia como un primo de Londres. Se producirá a su llegada un triángulo amoroso: Carolyn Stoddard (Nancy Barret), sobrina de la familia Collins, se enamorará del vampiro, que a su vez encontrará en la institutriz Maggie Evans (Kathryn Leigh Scott) a su prometida Josette reencarnada. Por su parte, Julia Hoffman (Grayson Hall), una doctora que está estudiando a los Collins descubre en la sangre de las víctimas unas células extrañas. Barnabás convertirá a Carolyn en un ataque de ira, y ésta a su vez morderá a su novio Todd. Antes de que pueda completar la transformación, los policías la descubrirán y le clavarán una estaca en el corazón. Para estas alturas, la doctora, Julia, ya sabe que Barnabás es un vampiro pero además, cree saber cómo puede curarle, aislando la célula origen del mal. Y así comienza a tratarlo, consiguiendo incluso que salga a la luz del día, pero al mismo tiempo que lo trata, comienza a enamorarse de él. Cuando descubre que él sólo tiene ojos para Maggie, sigue con el tratamiento, pero esto lo transforma en un anciano. Barnabas, sin escapatoria, ataca a Julia y a Maggie. La sangre de su amada logrará rejuvenecerlo de nuevo y se propondrá

casarse con ella, donde siglos atrás la boda no pudo ser. Jeff Clark (Roger Davis) llega a la casa donde está comenzando la extraña ceremonia y cuando le dispara una estaca al vampiro, Willie se interpondrá para recibirla él. Anulará a Jeff pero antes de morder a Maggie, Willie se levantará y le clavará la estaca justo a tiempo para que Jeff le remate y Maggie vuelva a ser la de siempre.

La fotografía destaca por sus panteones, sus mansiones y sus sótanos, llenos de la iconografía vampírica por excelencia. Sin embargo, notaremos una característica específica en esta película, y es el hecho de que la doctora logre aislar las células que dan lugar al vampirismo, tratándolo de tal manera que podrá incluso pasear bajo el sol. Pero al ser una persona que realmente murió hace cientos de años, la transformación no podrá ser completa, ya que envejecerá repentinamente (y de haber seguido con el tratamiento todos sus años le habrían caído de golpe). Por otro lado, las características de este vampiro son las comunes, no podrá darle la luz del sol, morirá si le atraviesa el corazón una estaca y temerá mirar a las cruces.

Hay una segunda parte, llamada en España *Una luz en la oscuridad* (*Night of Dark Shadows*) también dirigida por Dan Curtis un año después. Esta película, aunque está basada en la serie *Dark Shadows* no profundizaremos más en ella al no tratar el tema del vampirismo, sino el de la brujería. Por otro lado, la película tendrá también un *remake*; *Sombras tenebrosas* (*Dark Shadows*) realizado por Tim Burton en 2012 y con Johnny Deep dando vida al vampiro Barnabás Collin.

### **- En España:**

No es hasta el cine moderno cuando surge en España la figura del vampiro, más concretamente en 1965, con la película *Un vampiro para dos* (Pedro Lazaga, 1965), que no es más que una parodia sobre los tópicos del género. El argumento es básicamente éste: Un joven matrimonio, interpretado por José Luis López Vázquez y Gracita Morales, viajan a Alemania a buscar un empleo que mejore sus vidas. Entran como criados en casa del barón de Rossenthal, sin saber que en realidad es un vampiro, el vampiro de Düsseldorf (haciendo una clara referencia al asesino de niños que retrató Fritz Lang en su película *M, el vampiro de Düsseldorf*, basado a su vez en el asesino homónimo mencionado anteriormente). Una vez allí son víctimas de ataques, tanto del

vampiro (interpretado por Fernando Fernán Gómez), como de su hermana. Ciertas costumbres españolas, como la gran ingesta de ajo, les salvan en más de una ocasión de ser convertidos. Y finalmente la guardia civil española consigue acabar con los vampiros. Los contrastes entre las diferentes culturas; como la tradición de comer ajos, la famosa guardia española o ciertas canciones populares con la letra cambiada (“Hungría patria querida”, en lugar del conocido “Asturias patria querida”), son los elementos principales de humor de la historia. Más allá de estos chascarrillos no aporta nada al género que nos ocupa.

En 1966, dentro de la mítica serie de televisión *Historias para no dormir* (Narciso Ibáñez Serrador, 1964-1982), aparece el primer relato serio sobre vampiros en el audiovisual español. Titulado *La pesadilla*, está escrito y dirigido por el propio Narciso Ibáñez Serrador. La historia transcurre en la aldea Kisilova, en los montes Cárpatos Orientales, en el año 1880.

Unos chicas aparecen asesinadas en extrañas circunstancias, y todo el pueblo piensa que ha sido el extranjero Yolakin (Fernando Guillén), recién instalado en el pueblo. Todos están en su contra y quieren ajusticiarlo, menos el doctor, que piensa que es inocente y que el pueblo está delirando por el pánico y por la desgracia de las muertes. La hija del médico, interpretada por Gemma Cuervo, está enamorada de Yolakin, pero él no la corresponde. Ella, despechada, crea pruebas falsas contra Yolakin, haciéndole parecer el asesino de las chicas. El pueblo, incluido el médico, asesinan a Yolakin, clavándole una estaca en el corazón, como si de un vampiro se tratase. Finalmente, descubrimos que en realidad todo ha sido un sueño de Yolakin, una pesadilla que ha tenido en su ataúd de vampiro.

El tono, la atmósfera, incluso la estética nos recuerdan a las viejas películas de la Universal. La posada de pueblo, la importancia que le dan al médico, los diálogos hablando de maldiciones,... nos retrotraen al *Drácula* de 1931 y a posteriores películas similares. El tratamiento es serio y la historia está llena de buenos detalles. Todo ello y su sorprendente giro final, sitúan a *La pesadilla* como una obra importante dentro del vampirismo en España.

En 1968 se realiza una película innovadora por su argumento y su forma. Un cinta de misterio que junta al hombre lobo y a un vampiro, inspirado claramente en el conde Drácula. Todo ello aderezado con una estética muy parecida a la de producciones de la Hammer y, en ciertos aspectos, de la Universal. Se trata de *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968) e inmediatamente se convierte en un film de culto,

abriendo un nuevo campo para el cine fantástico español. Detrás del guión se halla Jacinto Molina, que a su vez interpreta al hombre lobo protagonista: Waldemar Daninsky (firmando con el seudónimo Paul Naschy, que más adelante le encumbró), en la primera película de una larga saga.

Jacinto Molina nació en 1934. Fue campeón de halterofilia en 1958. Desde muy joven se interesó por el cine y apareció en varias películas producidas por Samuel Bronston, de extra o muy secundario, debido a su físico musculado. De ahí sus apariciones en *Rey de reyes* (*King of Kings*, Nicholas Ray, 1961), *El Cid* (Anthony Mann, 1961) o *55 días en Pekín* (*55 Days at Peking*, Nicholas Ray, 1963). Su pasión por el cine, le hizo escribir varios guiones, el primero de ellos *La marca del hombre lobo* donde consiguió hacerse con el protagonismo de la cinta. Pero esto le costó mucho trabajo y un largo peregrinaje por productoras: “Se comentaba, con verdadero cachondeo, que por ahí andaba un forzudo medio majara que quería hacer una película con vampiros y hasta con un hombre lobo, cuando todo el mundo sabía que ese tipo de cine sólo podían hacerlo los norteamericanos o los ingleses.”<sup>339</sup>

El seudónimo de Paul Naschy se lo puso para poder vender con más facilidad su obra en el extranjero. Realizó decenas de guiones, de los cuáles algunos también dirigió. Aparte de su famoso hombre-lobo Waldemar Daninsky, creó varios personajes que popularizó con sus películas: Alaric de Marnac (inspirado en la figura real de Gilles de Rais), el jorobado Ghoto,... También interpretó otros mitos del fantástico como Drácula, la momia, Mr. Hyde, o incluso al mismísimo Satán. Esta facilidad para transformarse le hizo ganar el apodo de “el Lon Chaney español”.

*La marca del hombre lobo* cuenta la maldición que sufre el joven noble polaco, Waldemar, al ser mordido por un hombre-lobo durante una cacería. La condesa Janice (Dyanik Zurakowska), vecina de Waldemar y enamorada de él, junto a su amigo Rudolph (Manuel Manzanique) deciden ayudarlo llamando al doctor Janos (Julián Ugarte), que en su día trató un caso de licantropía. El extraño doctor se presenta una noche en tren junto a su esposa Wandessa (Aurora de Alba). Janos y Wandessa se descubren como vampiros y dejan enjaulado a Waldemar, mientras convierten en víctimas de sus colmillos a Janice y a Rudolph. Los padres de Janice y Rudolph liberan a Waldemar y todos juntos buscan a sus hijos, que están con los vampiros. En un enfrentamiento final, Waldemar convertido en hombre lobo, lucha contra el vampiro y ambos mueren.

---

339 NASCHY, Paul (1997) *Memorias de un hombre lobo*. Madrid: Alberto Santos, editor. P. 73.

Este enfrentamiento entre dos figuras clave del cine fantástico, ya existía en películas de la productora Universal y Paul Naschy en varias entrevistas reconocía que la película que más le impactó en el cine de niño fue *Frankenstein y el Hombre Lobo* (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, 1943, Roy William Neill). “Comenzó la magia: las luces se apagaron y, de repente, me sumergí en esa fascinante historia que culminaba en aquella delirante escena en la que el atormentado licántropo y la monstruosa criatura del doctor Frankenstein se enzarzaban en una lucha espectacular, casi surrealista. Al terminar la película, salí a la calle en semitrance...”<sup>340</sup> El visionado de aquella cinta, con ese choque entre dos grandes fuerzas del mal, le impresionó tanto que en su primer guión lo introdujo. Más adelante volvería a este tipo de enfrentamientos como en *Los monstruos del terror* (Tulio Demicheli, Hugo Fregonese, 1970) o *Dr. Jekyll y el Hombre Lobo* (León Klimovsky, 1972). Más allá de lo curioso en sí de dicha lucha entre el vampiro y el hombre lobo, poco aporta a la figura del vampiro, pues se le representa como una especie de conde Drácula, misterioso y seductor, muy inspirado en el que interpretó Christopher Lee para la Hammer.

Otra figura clave del fantástico español es el director Amando de Ossorio, famoso por su tetralogía dedicada al zombi templario, compuesta por *La noche del terror ciego* (1971), *El ataque de los muertos sin ojos* (1973), *El buque maldito* (1974) y *La noche de las gaviotas* (1975), entre otras importantes obras. En el año 1969, hizo su entrada en el cine de terror precisamente con una de vampiros: *Malenka, la sobrina del vampiro* (1969). En esta cinta se cuenta la herencia de un castillo que recibe Sylvia Morel, interpretada por Anita Ekberg, por parte de su abuela Malenka, que fue condenada a muerte por actos de brujería y nigromancia, y por convertir a varias personas en “nosferatus”, en no muertos. El actor Julián Ugarte, actor de *La marca del hombre lobo*, vuelve a interpretar a un vampiro en esta cinta, haciendo del tío de Sylvia. Pero, al final se descubre que todo ha sido una farsa, para engañar a Sylvia, final que nos recuerda al clásico de Tod Browning, *La marca del vampiro* (*Mark of the vampire*, 1935). Como elemento interesante, introducen un personaje que resulta innovador: el médico del pueblo que, aparentemente, parece un borracho simpático y, al final, resulta ser un estudioso de los misterios de la vida, de los animales, en especial, de los murciélagos.

Resulta interesante el uso de la luz y el color, contornos azulados cuando suceden escenas en las catacumbas y para tratar la muerte.

---

<sup>340</sup> NASCHY, Paul (1997) Op. Cit. P. 38.

Estos primeros acercamientos al vampirismo en el cine español, nos llevan a uno de los títulos más importantes; la coproducción entre Alemania, España, Italia y Liechtenstein, *El conde Drácula* (Jesús Franco, 1970), enésima adaptación de la novela de Bram Stoker pero, considerada por muchos, una de las más fieles. Su director Jesús Franco, conocido popularmente como Jess Franco, es otra de las grandes figuras del cine fantástico español. A lo largo de sus 83 años realizó más de 200 películas, siendo el realizador más prolífico. En ciertos años llegó a dirigir más de 10 películas. En 1983, escribió y dirigió nada menos que 15 títulos, muchos de ellos considerados de “serie z”, por su rapidez de ejecución y su falta de presupuesto. En España fue rechazado muchas veces por los temas que trataba y por las formas que otorgaba a sus obras. Eran muy fuertes para una España franquista e incluso postfranquista. El éxito y la posibilidad de seguir realizando se la dieron las coproducciones. Gracias a Francia, Alemania e Italia, entre otros países, pudo tener una carrera tan larga y tan interesante. Pocos directores han tratado tantos géneros y subgéneros como él: aventuras, terror, musical, erótico e incluso, pornográfico. Y muchas veces rodeado de actores y actrices de primera línea como Christopher Lee, Klaus Kinski, Maria Schell, Herbert Lom, Howard Vernon, Fernando Fernán Gómez, entre muchos otros. En el caso de *El conde Drácula*, nos encontramos con Christopher Lee interpretando de nuevo al mítico conde, pero esta vez aparece más envejecido y con bigote, como en la novela, y va rejuveneciendo según avanza la historia. Herbert Lom realiza el papel de Van Helsing, Klaus Kinski de Renfield, Maria Rohm de Mina, Fred Williams de Jonathan Harker y, la musa de Jess Franco, Soledad Miranda, en el papel de Lucy. Hecha con más medios que otras películas del mismo director, se aproxima mucho a la estética de las películas de Drácula de la Hammer. Podría considerarse una más de la saga, y más al estar protagonizada por el propio Christopher Lee. Un punto interesante visto en esta película y luego utilizado por Coppola en su visión de Drácula es la posibilidad del conde de convertirse en varios animales, como lobo o murciélago, así como el hecho de que rejuvenezca con la sangre, un hecho recurrente en varios films. En cambio, el personaje de Renfield, Klaus Kinski, en este caso no habla durante el metraje; se limita a poner gestos extraños y casi no interactúa con el propio conde. De alguna manera su papel es bastante prescindible en la historia que se nos cuenta. El desenlace de la cinta también resulta un poco acelerado comparado con otras adaptaciones y pese a contar con más dinero del habitual para el director, la película de Jess Franco costó muy poco para ser una película de época y de tono fantástico y eso repercutió en la realización, que incluye efectos baratos o zooms imposibles, consiguiendo varios planos en uno, al acercar de un general a un primer plano; pero no afectó en la ambientación, que está muy lograda, y, sobre todo, a su resultado final, como indica el escritor de cine,

Fernando Alonso Barahona: “El conde Drácula queda entonces como un esfuerzo positivo, una obra digna que se acerca a la literalidad del texto de Stoker y que posee suficientes momentos interesantes como para inquietar...”<sup>341</sup>

Lo que resulta más curioso de esta película es el contrapunto que ofrece *Cuadecuc, Vampir* (Pere Portabella, 1970), una especie de making off de la película de Jess Franco, que termina por convertirse en un documental experimental que funciona en sí mismo como elemento “vampírico” de la otra obra. De alguna manera, *Cuadecuc, Vampir* vampiriza *El conde Drácula*, robando de ella sus elementos más jugosos y elaborando una nueva “criatura”, que adelanta simbólicamente a la “película-vampiro” de Iván Zulueta, *Arrebato* (1980). Los mismos planos, o mismos escenarios con otros encuadres, una fotografía más lúgubre y una banda sonora plagada de ruidos extraños y zumbidos; todo ello para lograr una película fantasmagórica, que habla sobre Drácula y sobre el meta-cine, con ese final romántico en el que Christopher Lee se desmaquilla, se quita el bigote de su personaje y lee el final del libro de Bram Stoker, mirando a cámara.

El mismo año de la realización de *El conde Drácula*, Jess Franco volvió a tocar el tema de los vampiros en *Las vampiras* (*Vampiros Lesbos*, Jesús Franco, 1970), pero esta vez, como su propio nombre indica, lo protagonizan mujeres. En ella, Soledad Miranda interpreta a la vampiresa Nadia, hija del doctor Orloff y descendiente del conde Drácula. De tal manera, Jess Franco une dos de sus universos: Drácula, que la hizo ese mismo año y el doctor Orloff, una de sus más importantes creaciones, protagonista de varias de sus cintas. Orloff, que apareció por primera vez en la película *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962), es un doctor que intenta salvar a su hija, que posee gran parte de su cuerpo desfigurado por culpa de un accidente. Para ello secuestra chicas jóvenes y guapas, para hacerle trasplantes de piel. Es un *mad doctor* al igual que el doctor Frankenstein y de hecho tiene más similitudes, al contar con un criado que se llama Morpho, que nos remite directamente al Fritz de Frankenstein. Al unir a Drácula con Orloff, de alguna manera simbólica une a Drácula con Frankenstein. Aunque no es lo más importante de *Las vampiras*, porque la historia se centra en unos espectáculos lésbicos y vampíricos que organiza Soledad Miranda para conseguir a sus víctimas. Por ello, tenemos gran parte de la película formada por escenas casi experimentales en donde una *performance* y una música hipnótica generan una cierta atmósfera opresiva, angustiante. Aparte de estas *performances*, la película está repleta

---

341 ALONSO, Fernando (2000) *Las tres caras del terror. Un siglo del fantaterror español*. Madrid: Alberto Santos, editor. P. 220.

de imágenes simbólicas que se repiten, como una gota de sangre que resbala por un cristal o una araña deslizándose por su tela. En este caso nos encontramos con un tipo de vampirismo repleto de sensualidad y erotismo, exento totalmente de religiosidad.

También en 1970, tenemos otra película sobre vampiros. Se trata de *El vampiro de la autopista* (José Luis Madrid, 1970), otro acercamiento a la Hammer, en donde un hombre que se acaba de alojar en un hotel de carretera, cae muerto con unas marcas en el cuello, aparentemente atacado por un animal. El doctor que le analiza tiene la teoría de que ha sido un vampiro. Él y varios policías comienzan una investigación por el castillo de un conde de la zona, que parece el máximo sospechoso de una serie de crímenes, incluido el del hotel. El planteamiento de la cinta es interesante aunque durante el desarrollo se aproxima demasiado a la estructura que poseen la mayoría de las cintas de la productora inglesa.

A ésta le sigue una producción que mezcla de nuevo varios monstruos míticos. *Los monstruos del terror* (Tulio Demicheli, Hugo Fregonese, 1970) posee uno de los argumentos más extraños y originales de todas estas producciones, aunque es necesario una cierta ingenuidad infantil para adentrarse sin prejuicios en ella. El actor británico Michael Rennie, conocido mundialmente por interpretar al extraterrestre Klaatu de *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), en esta ocasión es un alienígena que, junto a otros de su especie, pretende dominar la Tierra y habitarla, porque su planeta de origen se está muriendo. Su plan consiste en encontrar y, si hace falta, resucitar a los monstruos clásicos que pueblan nuestra memoria colectiva. Mitos y leyendas que, supuestamente, existen de verdad, como el vampiro, la momia, el Golem, el hombre lobo y el monstruo de Frankenstein (aquí llamado Farancksalan). Tras encontrarlos, pretenden que ellos conquisten y eliminen a la población terrícola. Algo sale mal, pues lo que los extraterrestres consideraban la flaqueza humana; el amor, las emociones, al final resultan ser la fuerza y el poder que les hace unirse y sobrevivir ante cualquier crisis. Al enamorarse una de las extraterrestres del hombre lobo Waldemar Daninsky, de nuevo interpretado por Paul Naschy, provoca un caos y una rebelión de los monstruos, y hace fallar por completo el plan alienígena.

Y el hombre lobo Waldemar vuelve en *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971), siendo una de las más taquilleras entregas de la saga y consiguiendo la definitiva fama mundial de su actor. Esta vez el hombre lobo se enfrenta a la condesa Wandesa Darvula de Nadasdy, vampiresa interpretada por la actriz Patty Shepard, inspirada en el personaje histórico de la condesa Bathory. De nuevo, el erotismo está muy presente



en todo el metraje, al igual que la brujería y el satanismo, que profesa la vampiresa. Sus salidas nocturnas fueron rodadas por Klimovsky a cámara lenta, con un resultado hipnótico, que posteriormente fue muy utilizado en producciones similares. Juan Manuel de Prada los destaca: “... sus paseos sonámbulos en pos de víctimas, rodados al ralentí, poseen un lúgubre magnetismo al que nadie se puede sustraer.”<sup>342</sup>

Jess Franco volvió a recurrir al personaje creado por Stoker, Drácula, enfrentándolo contra el monstruo de Frankenstein en *Drácula contra Frankenstein* (Jesús Franco, 1972). Dennis Price hace del doctor Frankenstein y Howard Vernon interpreta a Drácula en una película casi experimental en donde prácticamente todo su planteamiento es sin diálogos. “La originalidad de Drácula contra Frankenstein reside en un argumento absolutamente irracional y en la casi ausencia de diálogo durante toda la película. Lo mejor reside en el despliegue de personajes dementes y en la aparición alucinada de los monstruos.”<sup>343</sup> Más allá de estas curiosidades, el film presenta poco interés en cuanto al tema vampírico. Drácula es resucitado por el doctor Frankenstein para intentar dominar el mundo. El libro de Stoker es obviado en esta película y solo se utiliza a la figura de Drácula como a una criatura del mal, al igual que en *Los monstruos del terror*.

Un año después, Jess Franco volvió a los vampiros con *La hija de Drácula* (*La fille de Dracula*, Jesús Franco, 1972), pero esta vez sin la ayuda de España. Se trata de una coproducción entre Francia y Portugal. En ella, una joven descubre que su familia tiene una maldición por la que todos los miembros son vampiros. Desde entonces intenta huir de su destino, pero no hay escapatoria.

Volvemos a Paul Naschy, que en 1972, guioniza e interpreta una historia sobre el conde Drácula que tiene especial interés: *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1972). En una diligencia viajan un hombre y cuatro chicas, recorriendo un bosque. El hombre cuenta una historia de un sanatorio mental del bosque en el que sucedieron unos extraños sucesos relacionados con el vampirismo. La diligencia pierde una rueda y los caballos se desbocan, matando de una patada al cochero. Se acerca una tormenta y anochece. Las cuatro chicas y el hombre deciden pasar la noche en el manicomio, que lleva diez años abandonado pero que recientemente lo ha comprado un médico inglés, el doctor Marlowe (Paul Naschy). Tres de las chicas rebuscando al día siguiente encuentran un libro viejo: Las memorias del profesor Van Helsing, en donde

---

342 DE PRADA, Juan Manuel (2000) *Las tres caras del terror. Un siglo del fantaterror español*. Madrid: Alberto Santos, editor. P. 284.

343 ALONSO, Fernando (2000) Op. Cit. P. 257-258.

habla sobre la vida inmortal de Drácula y sus futuras reencarnaciones. Drácula resucitará si bebe la sangre de una mujer virginal que se enamore de él de una forma natural, en la que él no emplee sus diabólicos poderes. El doctor Marlowe se revela como Drácula y se acuesta con una de las chicas, pero descubre que no era virgen. Poco a poco se va enamorando de otra, que sí es pura. Gracias a la virgen, Drácula recupera su condición humana, que perdió durante siglos. La sangre de la virgen que despertó a Drácula y la sangre de una víctima inocente se tienen que mezclar para otorgar la nueva envoltura material de Rodna, la condesa Drácula, hija del conde. Drácula está enamorado y por su amor renuncia a resucitar a su hija. Por primera vez, el amor de una mujer cambia el destino de Drácula. La hija de las tinieblas debe esperar su despertar. Su amada no acepta ser convertida en vampiro y vivir con él la vida eterna. Drácula se suicida, clavándose una estaca en el corazón. El amor pone fin a la vida de Drácula, condenada por siempre al horror y a la soledad. Este original giro en palabras de su creador:

“Cuando me planteé la historia de El gran amor del conde Drácula pensé que siempre se había explotado, tanto en cine como en literatura, la parte oscura del vampirismo. Tuve la idea de introducir una fisura que humanizara al Señor de la Noche. Decidí que se iba a enamorar de una mortal hasta el extremo de sacrificar su vida espectral por la mujer. ¿Cómo rizar el rizo del romanticismo? Autoinmolándose. Se le ofrecía una garganta joven y tersa en la que podía hincar sus colmillos y beber el soplo vital, y Drácula renunciaba por un desesperado amor. La apuesta era difícil y transgresora, pero creí que bien merecía la pena. Poco podía yo imaginar que, años después, el soberbio Francis Ford Coppola (salvando todas las distancias que se quieran) utilizaría el mismo resorte.”

*La llamada del vampiro* (José María Elorrieta, 1972) es una producción de muy bajo coste que utiliza los tópicos más manidos para contarnos la típica historia de un vampiro que va dejando una serie de víctimas en un pueblo de España.

Nos resulta mucho más interesante *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972), pues supone una historia de obsesión que nos remite a la leyenda de Mirca, que asesinó a su marido en la noche de bodas. Existe en la cinta una especie de terror a la pérdida de la inocencia, de la virginidad, usando la violencia como elemento canalizador, y el vampirismo de nuevo en su vertiente lésbica.

En 1972, el prolífico director León Klimovsky, adaptó la premisa de terror psicológico de *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1969), cambiando al diablo por los vampiros en la película *La saga de los Drácula* (León Klimovsky, 1972). Una pareja formada por Tony Isbert y Tina Sáinz, viaja al castillo de sus antepasados en Transilvania. Su abuelo, interpretado por Narciso Ibáñez Menta, es el conde Drácula, descendiente directo de Vlad el Empalador. Ella está embarazada y una serie de extrañas circunstancias conducen a la opción de que en el nuevo hijo se vaya a reencarnar la figura de Drácula y así continuar la estirpe familiar. La influencia de la película de Polanski es clara, transmitiendo al igual que la otra una especie de obsesión y miedo a lo desconocido, pero de forma más explícita, pues en ésta vemos claramente la figura del vampiro. En dónde *La semilla del diablo* sugería, *La saga de los Drácula* muestra. Todo ello presidido por Narciso Ibáñez Menta, padre de Narciso Ibáñez Serrador, y junto a él, una de las más importantes figuras del misterio en España. En su haber, ambos poseen una de las series que más éxito tuvieron en su época y que aún perdura en el recuerdo de muchos españoles: *Historias para no dormir*.

Tratando la historia de la condesa Bathory, el realizador catalán Jorge Grau realizó en el año 1973 la película *Ceremonia sangrienta*. Esta vez la actriz que interpreta a la famosa condesa es Lucía Bosé. Se trata de un acercamiento a lo más truculento de su historia, entrando a veces en la leyenda, al igual que ocurría en la producción de la Hammer *La condesa Drácula* (*Countess Dracula*, Peter Sasdy, 1971). La historia de la famosa condesa que se bañaba en sangre de doncellas para rejuvenecer su piel, de alguna manera simboliza la vampirización de una mujer que realmente existió, pero que su leyenda no ha hecho más que crecer y deformarse.

Un año después Jorge Grau viajó a Inglaterra e hizo la coproducción con España *No profanar el sueño de los muertos* (1974), una cinta sobre muertos vivientes que resultó ser todo un éxito, llegando a convertirse en película de culto por los aficionados al género zombi y al fantástico en general.

Y de nuevo, Paul Naschy se convirtió en el hombre lobo Waldemar en *El retorno de Walpurgis* (Carlos Aured, 1973), en donde el enfrentamiento contra el vampirismo sigue presente.

Ese mismo año, Klimovsky, volvió a los vampiros con *La orgía nocturna de los vampiros* (León Klimovsky, 1973). Unos turistas no tienen más remedio que pasar una noche en una aldea perdida en el monte, en donde casi toda la población está formada

por vampiros. Mezcla de humor e intriga, los vampiros actúan como si fuesen zombis. Con mucho menos humor y acercándose al concepto romántico que manejaba Naschy en *El gran amor del conde Drácula*, Klimovsky realizó dos años después *El extraño amor de los vampiros* (León Klimovsky, 1975), con guión de Juan José Daza y Carlos Pumares.

Igual de interés tiene *La tumba de la isla maldita* (Julio Salvador, 1974), en dónde el escenario tiene una importancia clave. Como su propio nombre indica, sucede en una isla, que años atrás se daba a llamar “la isla de los vampiros”. En ella, existe una maldición, que se halla sepultada; la vampiresa Hanna, que está esperando para volver a la vida. Un arqueólogo es asesinado al encontrar su sepulcro en una cripta. Su hijo va a investigar y despierta a Hanna, desatando una ola de crímenes. Tras varios enfrentamientos consiguen matarla con fuego y con una estaca. Hay durante la película una serie de elementos que resultan originales. Es el caso, por ejemplo, de los ataques de la vampira. Primero, como tiene menos fuerza, solo puede salir del sepulcro convertida en lobo y matar otros animales. Una vez recuperado su poder, ya puede escaparse de su tumba con su físico real de mujer y atacar a todo el que se encuentre en su camino. Para evitar que salga de su ataúd de piedra, un cabrero de la isla (Frank Braña) y el protagonista consiguen un collar hecho con unas plantas especiales, llamado “el cáñamo de la India”. Este collar se coloca alrededor del ataúd y así impide que la vampira escape, aunque siempre encontrará el medio para huir y seguir matando. Todo ello con un estilo mucho más tenebroso y oscuro de lo habitual, con atmósferas que recuerdan al terror italiano de zombis.

Otra de las grandes aportaciones al género es *Las hijas de Drácula* (*Vampyres*, José Ramón Larraz, 1974), película rodada en el Reino Unido. Es la historia de dos vampiras, amantes, que viven en un castillo y que salen cada noche a buscar víctimas en las carreteras cercanas al castillo. Su método es hacer autostop y seducir hombres, para acostarse con ellos y beber su sangre. Todo el acto vampírico está, como en otras cintas, totalmente supeditado al sexo y al placer. El clímax de las relaciones sexuales es el mordisco y la extracción de la sangre. Es una película diferente, deudora de la Hammer pero con suficiente entidad propia para destacar sobre otras producciones de características similares. En el año 2015, Víctor Matellano realizó un *remake*, llamado como la original: *Vampyres*.

El periodo moderno finaliza con una serie de comedias dedicadas al vampirismo. *Las alegres vampiras de Vögel* (Julio Pérez Tabernero, 1975), trata sobre una familia de vampiros que intenta atraer a una serie de turistas hacia su castillo para darse un

banquete. Como añadido a la cinta, incluyen un hombre lobo que está atrapado en un bus y que se convierte solo cuando la luna está despejada de nubes. Lo demás son persecuciones por el castillo y gags de humor.

*Tiempos duros para Drácula* (Jorge Darnell, 1976) es una parodia en donde José Lifante, interpreta a un conde Drácula que está pasando por una mala racha. No tiene dinero, ni trabajo, ni salud. Toda su existencia es decadente. Este Drácula está ubicado en una sociedad moderna y urbana, lejos de aquellos montes y bosques tan característicos del personaje. El conde Drácula, en esta ocasión, sirve como excusa para criticar la sociedad de la época y los problemas que existían entonces.

*El jovencito Drácula* (Carlos Benpar, 1977) y *El pobrecito Draculín* (Juan Fortuny, 1977) poco aportan al género, pero nos interesa más la primera, pues la segunda es la típica película del destape post-franquismo. En *El jovencito Drácula* aparece una Transilvania de la que es dueño el bisnieto de Van Helsing. Todo tiene el nombre de Van Helsing, salvo el castillo de Drácula. En él se juntan varios personajes esperando recibir la herencia del castillo, pues acaba de fallecer el nieto del conde. Jonathan Drácula es el bisnieto del conde Drácula. Es un chico extraño, nihilista, que está escribiendo una tesis titulada “Semántica del vampirismo dentro de la articulación fantasmática del azar” y se llama Jonathan como homenaje al gran amigo de su bisabuelo Jonathan Harker. Todos los personajes escuchan el testamento pero no es cierto lo que dice, pues la verdadera herencia del castillo solo se conseguirá si se logra volver a traer a la vida a Drácula, la noche de San Jorge, justo dos siglos después de su muerte. Van Helsing hará lo que pueda para evitarlo y así quedarse el castillo. En cambio Jonathan luchará por un ideal familiar, en el que cada vez cree más. La película está impregnada de humor absurdo, homenajes a *El jovencito Frankenstein* (*Young Frankenstein*, Mel Brooks, 1974) y un final alocado en dónde tienen cabida los hermanos Marx, maquetas exageradas a propósito y un grupo de vírgenes jugando a rugby con Drácula.

### 3.5.2. Hammer Films (segunda parte)

A principios de los 60, Hammer Films comienza a tener más y más popularidad (y correlativamente más ingresos) gracias a su especialización en películas de terror.

La Hammer también se deja influir por esta nueva corriente de la que hemos hablado, y a pesar de entrar un poco más tarde en lo que consideraríamos plenamente cine moderno, empieza a rozar la idea con *The shadow of cat*, (John Gilling) en 1961. Es una adaptación de la célebre obra *El gato negro* de Poe, pero se aleja de los temas habituales de la productora en pro de un terror un poco más psicológico según Javier Memba “se trata de una cinta escrita por George Baxt a la zaga del éxito de *Psicosis*”<sup>344</sup>. Siguen interesados en las nuevas inquietudes cuando realizan *El sabor del miedo* (*Taste of fear*, Seth Holt, 1961) donde de nuevo se ahonda en el terror psicológico, esta vez con un guión de Jimmy Sangster.

A partir de 1967 Hammer Films trabaja en los estudios Elstree, la cual se remonta hasta la British International Pictures, de manera que las películas de la Hammer posteriores a ese año, ya pertenecen al que se considera periodo Elstree. Esta influencia no se nota tanto en *Drácula, príncipe de las tinieblas*, como con las siguientes películas de vampiros de la productora. Cuando Freddie Francis dirige *Drácula vuelve de la tumba* en 1968 para la Hammer, aporta nuevos planteamientos a la hora de plasmar el mito del vampirismo. Naturalmente, notamos la influencia de los guiones escritos por Sangster en las colaboraciones previas con la Hammer, en los que la sexualidad tenía un protagonismo, pero, además, la explotación de la misma en el cine era algo muy común en esta época como estamos viendo. La principal aportación que hace Francis al arquetipo del vampiro es de carácter sexual, y a partir de este momento, la sexualidad será una característica intrínseca tanto en el conde como en el resto de chupasangres. Las insinuaciones eróticas, los escotes pronunciados, e, incluso, el principio de una escena de sexo están presentes en la película.

*Drácula vuelve de la tumba* comienza con el final de *Drácula, príncipe de las tinieblas*, a la que consideramos la última película del cine Manierista. Nos presenta un pueblo aterrorizado porque la sombra del castillo de Drácula toca la iglesia al atardecer. A pesar de que Drácula está muerto, las muertes de jóvenes se suceden (la película

---

344 MEMBA, Javier (2007) *La Hammer. Su historia, sus películas, sus mitos*. Madrid: T&B Editores. P. 54.

comienza con el cadáver de una muchacha colgando de la campana de la iglesia). El obispo (Rupert Davies), alarmado porque la gente no va a la iglesia, decide subir junto con el párroco (Ewan Hooper) a exorcizar el castillo, pero el cura en una huida cobarde despierta al conde, cayendo la sangre de su herida en su boca. Drácula toma como esclavo al párroco, que, a partir de aquí, ayuda en todo a su maestro. El vampiro, al ver que no puede tomar posesión de su castillo, decide vengarse del obispo. La sobrina del obispo, María, (Verónica Carlson), es la elegida por Drácula para completar su venganza. Su novio, Paul, (Barry Andrews) un joven ateo, que su tío no aprueba, debe salvarla tanto de las mentiras del cura como de los ataques del vampiro. En el clímax final, Drácula se lleva a María al castillo para que quite la cruz que impide el paso al vampiro. La chica así lo hace, tirándola por el balcón, en el momento en que llega Paul, empuja al vampiro y su corazón es atravesado por la cruz. Otra joven atacada por Drácula es Zena (Barbara Ewing), una camarera amiga de Paul, quien después de estar a las órdenes del vampiro y traicionar a su amiga María, es el cura quien deba ocultar su cuerpo, quemándolo en el horno de la confitería.

Algo que no habíamos visto hasta el momento es el clima anticlerical que respira toda la cinta, desde sus comienzos, cuando un sacerdote intenta exorcizar el castillo del Conde y cuyo patético intento da lugar a que el vampiro vaya en busca del obispo que dio tal orden, con el sacerdote como mascota; que sea Paul, un joven ateo, quien finalmente acabe con Drácula; hasta las mentiras y pecados que no para de cometer el cura por miedo a su maestro. Todo este sacrilegio termina con el conde atravesado con una cruz, en un intento de redimir el film que está completo de ironías religiosas. Es interesante, así mismo destacar que nadie del pueblo quiera ayudar a Paul mostrándole el camino al castillo cuando va a enfrentarse con Drácula en la escena final. Es el joven monaguillo, un chico tímido y mudo a quien en la aldea tratan bastante mal, quien le ayude. Además, esta vez Drácula no se esconde en la casa de una familia cristiana, como ha hecho en las anteriores películas, sino en el bar de unos jóvenes universitarios ateos. La lectura que podríamos extraer de esta novedad es que el cambio, ya sea para mejor (será uno de estos jóvenes quien acabe con Drácula) o a peor, vendrá con las nuevas generaciones.

Otra novedad que aporta Francis al mito del vampirismo es el hecho de que el momento de matar al vampiro debe hacerse con pleno convencimiento religioso o de lo contrario no surte ningún efecto, y de hecho, cuando Paul clava una estaca al vampiro, éste se la arranca de inmediato haciendo que toda la estructura en la que hemos asentado el mito se tambalee. El cura le advierte que rece para que sea efectivo, pero el

joven ateo, incapaz, le responde enfadado “rece usted que para eso es cura”<sup>345</sup>. Tal vez por ello Christopher Lee se negase en un primer momento a realizar la escena, aunque finalmente accediese convencido por el impacto que la imagen iba a causar. Otra característica del film, es que no sólo trata las mordeduras como escenas de amor, que esto es algo que ya hemos visto en las películas anteriores, sino que el mordisco es tratado como un orgasmo. Esto lo volveremos a ver continuamente en casi todas las películas. La camarera, Zena, está completamente obnubilada por los encantos del vampiro y celosa de que éste prefiera a su amiga (algo que ya le pasa con el novio de la protagonista) grita al chupasangre: “¿Para qué la quieres a ella? ¿Es qué no te basto yo?”<sup>346</sup>, en un claro ataque de celos.

La siguiente película de vampiros que realiza Hammer Films es *El poder de la sangre de Drácula* (*Taste the Blood of Dracula*) que dirige Peter Sasdy en 1969 y a partir de aquí, comienza a notarse la presencia de Elstree (aunque ya operaban en ese estudio desde 1967), tanto en ésta como en la trilogía que las sigue: *Las amantes del vampiro* dirigida por Roy Ward Baker en 1970, *Lust for a vampire* (Jimmy Sangster, 1971) y *Drácula y las mellizas* (John Hough, 1971). Todas estas películas, enmarcadas en lo que denominaremos los años Elstree tienen algunas características determinadas. En cuanto a temas: tratan asuntos que hasta el momento tan sólo se habían insinuado, tales como un ataque a la institución familiar (es el caso de *El poder de la sangre de Drácula*) o tratar abiertamente el lesbianismo (como en el caso de la trilogía dedicada a Sheridan Le Fanu). En cuanto a planos, no dudarán en incluir desnudos frontales integrales. Todo esto parece un desafío a la Inglaterra victoriana y su moralidad inquebrantable.

*El poder de la sangre de Drácula* comienza exactamente donde termina su predecesora: con Drácula atravesado por una cruz. Esta vez, es un comerciante quien contempla el hecho, alarmado por los alaridos del conde y decida recoger todas las cosas que encuentre, incluso su sangre. Efectivamente, el vampiro resucitará de nuevo, y de nuevo será por Christopher Lee. Esta vez el encargado de resucitarlo será un Lord: Lord Courtney interpretado por Ralph Bates que comprará al comerciante los objetos más representativos del vampiro: su capa, su sangre... y se encargará de reavivarlo para tres hombres que, bajo una apariencia de normalidad absoluta, esconden deseos

---

345 Paul, (Barry Andrews) en *Drácula vuelve de la tumba* (*Dracula Has Risen from the Grave*, Freddie Francis, 1968).

346 Zena (Barbara Ewing) en *Drácula vuelve de la tumba* (*Dracula Has Risen from the Grave*, Freddie Francis, 1968).



morbosos por vivir, por decirlo de alguna manera, nuevas experiencias. En un prostíbulo, estos tres respetados hombres encuentran al lord y éste les sugiere resucitar al conde para experimentar nuevas prácticas. Hemos querido ver en el título de joven una referencia a uno de los orígenes de todo este mito: Lord Byron. Durante la ceremonia para resucitar al vampiro, el lord comienza a sentirse mal y los tres hombres le propician una paliza acabando con su vida. Por otro lado, estos hombres son demasiado estrictos en sus casas, especialmente con sus hijos. William, padre de Alice (interpretada por Linda Hayden) no hace más que insultarla cuando ésta quiere encontrarse con el hijo de uno de los compañeros de “juegos”, Paul.

Cuando Drácula resucite tomando el cuerpo de Lord Courtney, decide vengarse de los tres hombres por haber acabado con su vasallo y el primero al que visita es a William. Éste, enfurecido y borracho, se dispone a pegar a su hija por haber salido sin su permiso a una fiesta con Paul, ella escapa encontrándose con Drácula que mediante una hipnosis le hace clavarle un hacha en la cabeza de su padre. Alice desaparece quedando a las órdenes del vampiro y el único que se molesta en buscarla es Paul. Otra de las jovencitas, Lucy, amiga íntima de Alice, es engañada por Ésta y también convertida en vampiro. Asesina igualmente a su padre que no tiene el valor de matarla cuando la ve transformada, y el último de los hombres también muere, completando Drácula de ese modo su venganza. Paul salva a Alicia, luchando con Drácula, y quitando las cosas satánicas de la iglesia y colocando crucifijos por todas partes, de manera que cuando el vampiro despierte, su vista no podrá esconderse en ningún sitio. La pareja sale abrazada de la iglesia mientras el vampiro, una vez más, se consume quedando tan sólo polvo.

La fecha de estreno inicial de esta película era el 7 de mayo de 1970. Dirigida por Peter Sasdy, encontramos un claro desafío a la institución familiar, las familias más respetadas ocultan en realidad un horror. El hecho de que sean los hijos quienes maten a sus padres nos muestra un relevo generacional en el que los corruptos y viciosos serán relevados por sus hijos, quienes son más puros de corazón, o al menos lo parecen. En la película, también hemos visto una clara denuncia a las depravaciones de los aristócratas, pero esta vez cobra sentido, ya que recordemos que estamos en la Inglaterra de 1969, en pleno apogeo del movimiento *hippie*, que rechazaba abiertamente el materialismo occidental o la guerra del Vietnam. La institución de la familia tradicional empezaba a sufrir un duro revés tras el auge del movimiento feminista y el cambio de valores de la sociedad. Las personas más respetadas, los caballeros ingleses abandonan a sus esposas para acudir a burdeles a sufrir vejaciones, buscan todo tipo de nuevas experiencias, apalean a quienes les piden ayuda... este tipo

de cosas era un jarro de agua fría a la estricta moral victoriana. El hecho de que Drácula llegue a Londres, nos recuerda al planteamiento original de la historia, sin embargo, son muchas más las diferencias que los parecidos tal y como Pirie afirma “Sasdy y Elder recogieron esta idea de la novela, adobándola con cierta cantidad de teorías modernas sobre la familia esquizofrénica, tomadas de R. D. Laing y otros, y el resultado fue una película en la que Drácula dirige la desintegración de la estructura familiar del siglo XIX”<sup>347</sup>.

Tras el final de *El poder de la sangre de Drácula* comienza *Las cicatrices de Drácula* (*Scars of Dracula*) que dirige Roy Ward Baker en 1970. El guionista, será Anthony Hinds, pero tal y como nos indican los rótulos, basándose en los personajes creados por Bram Stoker. La fotografía de Moray Grant es especialmente destacable en ciertos momentos, como en la que nos muestra el acantilado.

Naturalmente comenzará exactamente cómo termina la anterior, con la capa del vampiro y las cenizas de éste. Sin embargo, un murciélago volará sobre la tumba, escupiendo sangre sobre los restos y resucitando de nuevo a Drácula. Éste vuelve a alimentarse de una joven del pueblo, acabando con la paciencia de los aldeanos que deciden ir a buscarle, armados. Es muy interesante que, finalmente, sean los aldeanos, normalmente caracterizados como un pueblo supersticioso y miedoso, quienes, cansados por las continuas bajas, decidan acercarse al castillo para acabar con el conde. Cuando llegan, el padre de la joven llama a la puerta y abre el mayordomo, ambos parecen conocerse perfectamente. Esto también supone una novedad, pues Drácula tiene compañía en el castillo. Los aldeanos prenden fuego al castillo, pero tal y como les advirtió el mayordomo, las llamas no le hacen ningún daño a Drácula. Cuando regresan al pueblo, van a la iglesia, donde se han refugiado las mujeres, y allí las encuentran a todas muertas. Lo siguiente que veremos es la fiesta de cumpleaños de una joven, Sarah (interpretado por Jenny Hanley) que tiene el corazón dividido entre dos hermanos: Simón (interpretado por Dennis Waterman) quien le ha regalado un anillo con la esperanza de que sea su anillo de pedida, y Paul (Christopher Matthews) un joven promiscuo, que llega a la fiesta después de haber tenido un encuentro sexual con Alice, la hija del gobernador. Él la regala un marco con una fotografía de ella, pero al estar roto el cristal se lo guarda para arreglarlo. En ese momento, entran los ayudantes del gobernador buscando a Paul y éste huye saltando por la ventana y cae en un coche de

---

<sup>347</sup> PIRIE, David (1977) *El vampiro en el cine*. Barcelona: Círculo de lectores S.A. P. 90.

caballos que sale desbocado. Llega al pueblo de Drácula, pero tras no lograr hospitalidad por el mismo hombre que vimos encabezar el asalto al castillo, decide irse. Se encuentra entonces con un coche de caballos y el mayordomo de Drácula le lleva al castillo. Cuando llega una joven, Tania, le invita a pasar, y él acepta de buen grado. Luego llega el conde y se presenta con su nombre, la actitud de Paul cambia, e intenta irse a toda costa. Entendemos que el nombre del vampiro es tan conocido que todos le temen. Aun así se queda en el castillo, y esa misma noche Tania aparecerá en su cuarto para comentarle que está prisionera y pedirle que la libere, además de con otros fines. A la mañana siguiente, Drácula les encuentra juntos y asesina a Tania en el justo momento en el que ésta iba a morder a su compañero de cama. Prisionero en su habitación, Paul ata todas las cortinas y baja por la ventana hasta otra habitación. Allí no hay salida, sin embargo, encontrará el ataúd de Drácula. Por otro lado, los guardias del gobernador llegan a la posada buscando a Paul, y es la hija del posadero quien les informa de que se encuentra en el castillo. Simón y Sarah a continuación llegan a la posada buscando a Paul. Allí les informan que está en el castillo, de manera que cuando llegan, Sarah se quedará en un cuarto, y deja a Simón en el hall. Cuando el vampiro va a morder a la joven, descubre horrorizado que lleva una cruz, y llamará al mayordomo para que se la quite. Cuando éste llega, reconoce a la chica como la del retrato y se niega a quitársela. Gracias a esto, a la mañana siguiente ambos pueden huir, con la ayuda del criado. Van a la posada y el único dispuesto a ayudarles es el cura, que propone ir a la mañana siguiente. Por otro lado, la hija del tabernero huye al no poder comprender por qué actúan de ese modo los hombres del pueblo. A mitad del camino, el carruaje de Drácula la secuestra. A la mañana siguiente, Simón va al castillo siguiendo las órdenes del cura, a quien por segunda vez en la historia le falla el valor y se queda a cuidar de Sara. Simón, con la ayuda del criado repite los pasos de su hermano bajando por la ventana. Cuando está a punto de llegar el criado, corta la cuerda, pero Simón logra entrar a la guarida de Drácula. En el momento de clavarle una estaca, se desmayará por los poderes hipnóticos del vampiro. En la iglesia, un murciélago ataca al cura matándolo y Sarah debe escabullirse. Huye hacia el castillo, donde Simón ya ha encontrado a su hermano muerto, y allí logra burlar los poderes hipnóticos de Drácula, enseñándole el crucifijo y huyendo. Desgraciadamente, un murciélago le quita el crucifijo y queda completamente a merced del vampiro. Simón ha logrado huir, gracias a la ayuda del criado, que además intenta ayudar a Sarah, aunque Drácula le tira por el precipicio. Simón acude a socorrerla, y le tira a Drácula una barra de metal, esto no le mata, pero en ese justo momento cae un rayo que fulmina al vampiro.

Es interesante la figura del criado, Klove, interpretado por Patrick Throughton. Este personaje se opondrá a su maestro por amor. Se enamorará de Sarah, con tan sólo un retrato, y después no tendrá miedo de las consecuencias que todos sus actos acarreen, todos los castigos físicos que su maestro le inflija e incluso la muerte final lo hace por amor. Y es que al vampiro nos lo presentan como un sádico, que tortura a su siervo aplicándole una espada al rojo vivo en la espalda. Por otro lado, también es interesante como esta película recupera elementos de la novela: tanto el vampiro como sus invitados caminan por la fachada del castillo para desplazarse hasta su guarida.

*Las amantes del vampiro (The Vampire Lovers)*, dirigida por Roy Ward Baker en 1970, inicia una saga dedicada a la obra *Carmilla*, del escritor irlandés Sheridan Le Fanu. En toda la trilogía se mezclará el terror con el erotismo, pero además con un lesbianismo más que sugerido, “quiero que me ames para siempre”<sup>348</sup> le indica Marcilla a una de sus víctimas. Naturalmente, este toque lésbico no fue bien visto por los sectores más conservadores, sin embargo, en la novela también podemos notar ciertas insinuaciones lésbicas. Todos los aspectos eróticos de la película, servían como principal reclamo publicitario, que coincidió con la llamada “Época del destape” en España.

Al comienzo de esta película veremos el castillo dibujado, lo que comienza a ser bastante frecuente. Peter Cushing interpretará a un General, tío de Laura (interpretada por Pippa Steele), una chica que traba una profunda amistad (y sospechamos que algo más) cuando la condesa Karnstein les deja a su hija Marcilla (interpretada por Ingrid Pitt). Poco a poco Laura irá perdiendo vitalidad y cada vez se sentirá peor hasta la noche que muere. Poco después dejarán a Carmilla (al cambiar de víctima, cambia de nombre) de nuevo con otra chica, esta vez con Emma Morton, la mejor amiga de Laura. Marcilla le demostrará sus sentimientos y se pondrá celosa cuando Emma le comente su interés en uno de sus amigos. Emma también empieza a sentirse mal, y tiene las mismas pesadillas que tenía Laura antes de morir: sueña con un gato negro muy grande. La institutriz, la señorita Perrodot (Kate O'Mara) también cae bajo los influjos de Carmilla teniendo incluso un encuentro sexual con ella. Por fortuna, uno de los criados, aconsejado por el posadero, alerta al médico (interpretado por Ferdy Mayne) y al padre de la joven. Coloca además unas flores de ajo y un crucifijo sobre Emma, lo que ahuyenta a la vampira cuando visita a su víctima y también afecta a la señorita

---

<sup>348</sup> Marcilla (interpretado por Ingrid Pitt) en *Las amantes del vampiro (The Vampire Lovers)*, Roy Ward Baker, 1970).

Perrodot. Sin embargo, el criado cae bajo el influjo de la vampira y es asesinado por ésta después de ordenar que le quiten el crucifijo y las flores (toda la sexualidad de la película es lésbica, con la única excepción de la relación de la vampira y el criado). Mientras tanto, por otro lado el general Spielsdorf ha ido a buscar al varón Joachim Von Hartog, (que sólo aparece al principio de la historia y ya en el desenlace) quien, años atrás, acabó con todos los miembros de la familia Karnstein a excepción de una joven. Carl Ebhardt (Jon Finch) un joven que cuida de las tierras de los Morton acudirá corriendo a la casa a salvar a Emma. Cuando llega ya han asesinado a Perrodot, pero justo puede proteger a Emma mientras Carmilla se desvanece para aparecer en su ataúd. Justo a tiempo para que el general Spielsdorf le atravesase con una estaca y después le corte la cabeza.

La película tendrá multitud de homenajes a otras películas, por ejemplo, veremos claramente una referencia a *Nosferatu* y sus sombras cuando la mano de la vampiresa se acerque a una de sus víctimas que yace en la cama. Justo antes del asesinato de Mircalla, una campesina escucharemos unos acordes de violín, que nos recordarán a los compuestos por Bernard Herrman, en *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960). Al final de la película el cuadro de Carmilla en el que lucía muy bella tras su muerte, se transformará en una horrible calavera con colmillos, algo que homenajea a la historia de *El retrato de Dorian Gray*<sup>349</sup>.

Otra película en la que volveremos a ver a Ingrid Pitt es *La condesa Drácula*, que dirige Peter Sasdy en 1970. Se estrenará en 1971 y tras ver el éxito que las dos primeras entregas de Carmilla estaban teniendo, se recurrirá a Elizabeth Bathory. Veremos a Ingrid Pitt en el papel de la condesa. Nos resulta novedoso cómo al final del metraje, con la condesa encerrada en el sótano de su palacio, las mujeres del pueblo susurran “la condesa Drácula” “la mujer maldita”. Se refieren a ella como condesa Drácula en referencia a la necesidad que tiene de sangre. A diferencia de Drácula, esta mujer es humana y necesita la sangre para rejuvenecer, y así nos lo mostrarán en la película, donde finalmente en su ansia atacará incluso a su propia hija Ilona Násnady (interpretado por Lesley-Anne Down). Es interesante que se dé por supuesto que se trata de algo científico que la sangre de una doncella virgen rejuvenece la piel, y esto será algo que tan sólo la condesa lo utilice. No es por tanto un vampiro al uso, sino una humana que ha encontrado en la sangre ciertos beneficios.

---

349 De título original *The Picture of Dorian Gray*, escrita por Oscar Wilde en 1980.

La siguiente película de la trilogía dedicada a Le Fanu, *Lujuria para un vampiro* (*Lust for a Vampire*, Jimmy Sangster, 1971) se ubica en 1930 y nos traslada a un internado femenino, donde llegará el famoso escritor Richard Lestrangle (interpretado por Michael Johnson) que consigue hacerse un puesto como profesor de literatura, tras enamorarse de una joven sobrina de la condesa, Mircalla, interpretado por Yutte Stengaard, que queda internada. Al poco de llegar, comienzan a producirse una serie de asesinatos: primero, una de las alumnas, después, un profesor que desenmascara a Mircalla y le pide ser su siervo, se trata de Giles Barton (interpretado por Ralph Bates<sup>350</sup>). Tanto el colegio como la señorita Simpson (Helen Christie), que está al mando de la dirección del centro, parece que prefieren ocultarlo con el apoyo total de la condesa (Barbara Jefford) y el Conde Karnstein (Mike Raven), quien se hace pasar por médico y certifica todas las muertes cometidas por el vampiro como producto de un ataque al corazón.

Richard Lestrangle, tras encontrar los papeles de Giles Barton empieza a sospechar de Mircalla y, efectivamente, ella será quien esté detrás de estos asesinatos, puesto que Mircalla es un anagrama de Carmilla (según se explica en la película era habitual formar los nombres de las hijas a partir de las letras del nombre de algún ascendiente femenino). Sin embargo, el profesor está muy enamorado de la joven como para desenmascararla. El final se precipita cuando los aldeanos, encabezados por el obispo (interpretado por Jack Melford<sup>351</sup>) deciden acabar con el monstruo tras ver el dolor del padre de Sara, la estudiante asesinada. Llegan al castillo donde el conde, la condesa y Mircalla están escondidos y lo prenden fuego. Los vampiros no se preocupan, pues saben que con el fuego no morirán. Sin embargo, Richard entra corriendo para salvar a su enamorada, y ésta (hipnotizada por el conde) intenta morderle, hasta que uno de los maderos del techo que está ardiendo, cae atravesándole el pecho y matándole al instante. Finalmente el profesor se encuentra con otra profesora, Janet Playfair (interpretado por Suzanna Leigh) y juntos se marchan. Naturalmente el final queda abierto, ya que, tal y como se explica en el film, el fuego no acaba con los vampiros.

La bellísima Yutte Stengaard con su cara angelical da en el clavo con el rol de la vampira, aunque después veamos que se enamora del escritor, teniendo también un

---

350 Ralph Bates era familiar del químico francés Louis Pasteur, y aparecerá en varios films de la Hammer como *El horror de Frankenstein* (*Horror of Frankenstein*, Jimmy Sangster, 1970) o *Dr. Jekyll y su hermana Hyde* (*Dr Jekyll & Sister Hyde*, Roy Ward Baker, 1971).

351 Esta será la última aparición de Jack Melford, ya que murió un año después (en Octubre de 1972) según datos de [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

lado bueno. La figura del vampiro ya empieza a cambiar, pudiendo tener más emociones, entre ellas, la capacidad de amar (y ser amada, no sólo deseada). Stengaard apareció por primera vez en la película *La ragazza con la pistola*, (ib.) dirigida en 1968 por Mario Monicelli. Por otro lado, las insinuaciones de lesbianismo durante el metraje son notables, llegando incluso a comentarse lo atraídas que se sienten algunas de las alumnas por la sobrina de la condesa.

Es destacable que la resurrección de Carmilla sea similar a la resurrección del vampiro en *El poder de la sangre de Drácula*, algo que ha sido ampliamente criticado, pero que nosotros lo vemos como una muestra de unidad y coherencia dentro del mito. De manera que veremos cómo le tiran sangre sobre la calavera a un esqueleto polvoriento tras invocar a Satanás y momentos después aparece una bella joven rubia desnuda. Varios planos del Conde Karnstein son en realidad de Christopher Lee, mostrándonos tan sólo unos ojos ensangrentados.



**Ilustración 1.** *Lujuria para un vampiro*, Jimmy Sangster, 1971. Los ojos ensangrentados de Christopher Lee en *Drácula vuelve de la tumba*, sustituyendo a los de Mike Raven.



**Ilustración 10.** *Drácula vuelve de la tumba*. Freddie Francis, 1968. Los planos cerrados de los ojos de Christopher Lee son recurrentes a lo largo del metraje.

Habrán otros planos en los que notamos un claro interés por innovar: planos subjetivos en el que somos el vampiro y nos acercamos demasiado a nuestras víctimas. El primero será antes incluso de los créditos iniciales en el que una joven es atacada y a partir de aquí veremos el estilo que tendrá el film. Así mismo nos parece interesante mencionar que en la película hay una canción pop, “Stranger Love” de Harry Robinson (música) y Frank Godwin (letra), esto obedece a la moda de finales de los años 60 de incluir canciones en las bandas sonoras. La canción la incluirán durante el encuentro sexual entre Mircalla y Richard Lestrangle.

Por último, mencionaremos un film que por el nombre puede dar lugar a error, se trata de *Lust of a Vampire: i vampiri*, dirigida por Mario Bava y Ricardo Freda en 1956.

Un año después en 1972, Hammer realizará *Twins of Evil*, traducida en España como *Drácula y las mellizas*. Dirigida por John Hough, cerrará la trilogía dedicada a Sheridan Le Fanu. Fue la única película de este trío que se estrenó en el cine en España. El guión será de nuevo de Tudor Gates, sin embargo, la película será menos inconexa que su predecesora. Damien Thomas, será quien interprete al nuevo conde. Volveremos a ver a Peter Cushing, esta vez en el papel de Gustav Weil, el líder de una hermandad que persigue brujas y vampiros para quemarlos vivos pero realmente asesina a campesinas de moral dudosa. Dick Bush será, esta vez, quien se encargue de la fotografía, dando como resultados unos impresionantes interiores del castillo.

En la película se plantea al espectador la dualidad entre el bien y el mal, la hermana buena y la hermana mala, ambas con el mismo rostro (realmente son gemelas no mellizas) algo que ya habíamos visto en algunas películas, y seguiremos viendo. Un ejemplo de ello es *Inseparables* (David Cronenberg, 1988). La hermana buena se llamará María Gelhorn y será interpretada por Mary Collinson, la mala, Frieda Gelhorn será Madeline Collinson. Ambas ya eran famosas por haber salido en la revista playboy. El argumento es, más o menos en esencia, similar al de las películas de Drácula que hemos visto: la lucha entre el mal encarnado por el Conde Karnstein (interpretado por Daniel Thomas) y el bien –o el puritanismo– encarnado por Gustav Weil (interpretado por Peter Cushing). El bien, sin embargo, tendrá ciertos matices en la figura de Gustav,



ya que obsesionado con su idea de rectitud, acabará asesinando a las personas que se encuentre de noche en el bosque bajo el pretexto de que Dios así lo manda. Será el líder de la hermandad religiosa que parece tener bastante en común con la Santa Inquisición. Es uno de los papeles más complejos, parece la continuación más oscura de sus papeles anteriores. Asesinará a mujeres bellas libertinas para evitar tentaciones, mostrándonos a Gustav como un reprimido sexual.

La historia comienza con las mellizas que tienen que vivir con su tío tras la muerte de los padres. El tío es tan estricto que Frida no quiere continuar viviendo con él, por lo que una noche, sale a escondidas y se encuentra al conde Karnstein, un adorador del diablo que ha conseguido que su propia antepasada Carmila le convierta en un vampiro. Éste a su vez convierte a Frida, que en un momento es sorprendida por la hermandad mordiendo a un campesino en el bosque. Deciden juzgarla, pero cuando van a quemarla viva, descubren gracias a Anthon Hoffer (David Warbeck), el director del coro, enamorado de Frida y hermano de la directora de la escuela, que, astutamente, el conde ha cambiado a María por Frida. Le enseñan la cruz y como no retrocede, María se salva (afortunado destino que no han tenido otras mujeres que fueron llevadas a la hoguera a pesar de llevar un crucifijo colgado). Van a buscar a Frida al palacio del conde, y éste, pensando que sólo le van a llevar a la hoguera no retrocede, pero cuando Joachim (Roy Stewart) les informe de que llevan estacas y hachas (por consejo de Anthon) intentarán huir. A Frida le corta la cabeza su propio tío sin titubear, pero el conde Karnstein logra escapar. Mata a Gustav y toma secuestrada a María; pero, finalmente, Anthon le lanza una espada que lo atraviesa a modo de estaca.

En esta ocasión es un hombre negro quien hace de guardaespaldas del conde, es Roy Stewart, quien dará la vida por servir a su maestro. Es curioso como la figura del jorobado que normalmente hace de criado de Drácula tiene aquí, en la familia Karnstein, su reflejo en un hombre extraordinariamente fuerte.

A pesar de que todo gira en torno al sexo, violencia, los escotes de las hermanas y las hogueras en las que queman a aquellos acusados de brujería, su dirección es impecable. La crítica al fanatismo religioso impregna toda la cinta, lo cual es algo bastante novedoso tanto para la época en la que está realizada como para el género, aunque ya habíamos visto en otras obras anteriores de la Hammer cierto clima anticlerical. El vampirismo, con sus libertinas y sensuales mujeres, parece la coartada perfecta para mostrarnos el contraste con la puritana secta. Es sorprendente también lo sanguinaria que se vuelve la película al final, cuando vemos como Joachim quema la cara y el ojo de uno de los campesinos que va a atacarle o como le hunde el hacha en el

cráneo a otra. Por otro lado, debemos afirmar que el título español parece bastante desafortunado ya que el vampiro no es Drácula, sino el Conde Karnstein, sin embargo, como hemos visto será muy habitual utilizar el nombre de Drácula en todos los títulos para conseguir atraer a la audiencia. Es curioso cómo, también, en la película mencionan que la mordedura de un vampiro sólo puede convertir en vampiro a alguien que albergue en su corazón espacio para el satanismo, ya que a alguien completamente bueno sólo lo mata, de este modo justifica el motivo de que algunas víctimas de los vampiros mueran mientras que otras se conviertan.

Las vampiras protagonistas de esta trilogía tienen varios aspectos en común, una de las más importantes es el hecho de que puedan pasear libremente bajo la luz del día (eso sí, como afirma Carmilla en *Las amantes del Vampiro*, la luz directa del sol la molesta). Por todo lo demás, cumplen con las características típicas de los estereotipos de vampiros: mueren si se les clava una estaca o se les corta la cabeza, huyen de los crucifijos y no querrán acercarse a la luz del sol. También son seres profundamente sensuales: sus escotados camisones transparentes atraen a sus víctimas con los que después acaban sin ninguna duda ni remordimiento. En este sentido, Carmilla de *Las amantes del Vampiro* (interpretada por Ingrid Pitt) es muchísimo más seductora y feroz que Yutte Stensgaard, quien precisamente es terrible por la crueldad que se oculta tras su cara angelical. De hecho, intentará salvar a su amante en el último momento.

Un año antes que esta última, en 1971 dirige Robert Young *El circo de los vampiros* (*Vampire Circus*), donde asistiremos a una voluntad de plasmar nuevos planteamientos. Aunque el comienzo sea un prólogo que nos explica que el conde Mitterhaus (interpretado por Robert Tayman) es un vampiro seductor que mata a los hijos de los aldeanos y seduce a sus mujeres, en un pequeño pueblo de Europa Central, conquista a Anna Mueller, interpretada por Domini Blythe, que es la mujer del profesor del pueblo Albert Mueller, interpretado por Laurence Payne. En venganza, Mueller consigue reunir a una multitud y linchar al conde, que, antes de morir, jura volver de su tumba y vengarse de los hijos de todos ellos (una idea que refleja más adelante Wes Craven en *Pesadilla en Elm Street –A Nightmare on Elm Street*, 1984). Quince años después, el pueblo está cercado por la peste, llegando al extremo de que los pueblos vecinos impiden, arma en mano, que salga nadie. Un circo llega al recóndito pueblo, la troupe está liderada por una gitana, que resulta ser Anna Mueller, quien, en castigo por su adulterio, fue azotada por los ciudadanos. Ella huyó hacia el castillo donde el conde Mitterhaus le indicó ir con su primo al circo de la noche. Poco a poco, los hijos de quienes años atrás mataron al vampiro, comienzan a morir tal y como sentenció el

vampiro agonizando: “Y vuestros hijos morirán para devolverme la vida”<sup>352</sup>. Los únicos que se salvan son Dora, la hija del profesor Albert Mueller (Lynne Frederick) y su novio gracias al sacrificio de su madre, la gitana Anna Mueller.

La película está plagada tanto de desnudos como de cadáveres en muertes de lo más terribles, y a pesar de la evidente falta de presupuesto se ha logrado crear una atmósfera turbia donde la enfermedad y la maldad se esconden en cada rincón del pueblo. La característica más importante de este film es la diferencia de escenarios que existe con sus predecesoras. No sólo por ubicar la historia en un pueblo en medio de la montaña, sino porque “Como su propio título sugiere, en *El circo de los vampiros* el horror está bajo la carpa de un circo”<sup>353</sup>, distanciándolo de las criptas, cementerios y castillos, donde usualmente suele situarse los escenarios de los vampiros. Estos pueden transformarse en varios animales diferentes, lo que incluye panteras y tigres (además de murciélagos), caminan bajo la luz del sol (a pesar de llamarse circo de la noche) y lo más curioso de todo: a través del espejo en el que no se reflejan, pueden transportarse a otros lugares.

Una película clave que debemos mencionar es *Dracula 73*, que fue dirigida por Alan Gibson en 1972 y que originalmente se llama *Dracula ad 1972*. Ya que en España se estrenó un año después. En esta película, el guionista Don Houghton no respeta la linealidad escrupulosa de las anteriores películas de Dracula. Situa la acción en el futuro, y esta vez la víctima del vampiro es una descendiente del doctor Van Helsing. No es descabellado el hecho de situar la película en los años 70, ya que se parte de la premisa de que el vampiro siempre resucita, por lo que puede hacerlo siglos después. Es interesante la opción que se plantea introduciendo a Dracula en la actualidad. Y se hizo para modernizar el mito y atraer a las generaciones más jóvenes a ver este tipo de películas. No tuvo mucho éxito, convirtiéndose en un fracaso económico al igual que su predecesora: “Nacida de los nuevos planteamientos surgidos a raíz del fracaso económico que supuso *Las cicatrices de Dracula* fue a abundar en esa misma suerte”<sup>354</sup>.

La película nos cuenta los comienzos del enfrentamiento, donde tras una pelea entre Dracula y Van Helsing en un carro, sufren un accidente y Dracula se clava una

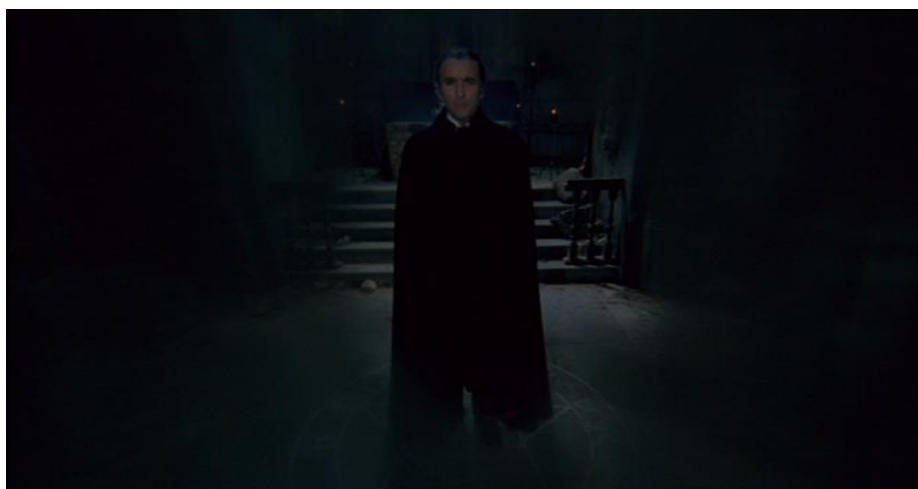
---

352 El conde Mitterhaus (interpretado por Robert Tayman) en *El circo de los vampiros* (Robert Young, 1971).

353 MEMBA, Javier (2007) Op. Cit. P. 92.

354 MEMBA, Javier (2007) Op. Cit. P.98.

rueda de madera que hace la función de estaca y muere. Fallece también Van Helsing, y un caminante recoge el anillo y las cenizas. Acto después, en el entierro del cazavampiros, el desconocido enterriera las cenizas cerca del cementerio. Inmediatamente pasamos al año 1972, a Londres. Nos colamos en una fiesta, en pleno movimiento hippy. Un grupo de jóvenes encabezados por Johnny Alucard (interpretado por Christopher Neame) buscan aventuras nuevas. Les propone “una bacanal con Belzebú” pero nadie le toma en serio y todos aceptan. Descubriremos que este joven guarda tanto el anillo como las cenizas del vampiro, siendo un descendiente (es el mismo actor) quien, siglos atrás, enterró las cenizas de Drácula cerca de la tumba de Van Helsing. Una de las jóvenes, Jessica Van Helsing, (Stephanie Beacham) es descendiente de Van Helsing y su propio abuelo (Peter Cushing) es estudioso de lo oculto, de la demonología y por supuesto, de Drácula. El grupo entero hace la misa negra mientras Johnny invoca a los demonios usando su propia sangre para el rito. En el mismo sitio donde siglos atrás fue enterrado Drácula, resucitará después de que los jóvenes hayan huido aterrados.



**Ilustración 1.** *Drácula 73*, Alan Gibson, 1972. La resurrección de Drácula en los años 70.

A la mañana siguiente, Johnny asegura haber acudido a llevar a Laura (Caroline Munro), a su casa, cuando en realidad se ha convertido en la primera víctima del vampiro. Pronto encuentran el cuerpo, y los investigadores comienzan a sospechar de crímenes rituales y acuden a Van Helsing, quien ha colaborado anteriormente con la policía. Tras contarle la manera en que la chica murió, el profesor da su dictamen: vampirismo. Pero, además, le explican que la chica muerta es amiga de Jessica. De modo que cuando la chica llega, la policía la interroga y ella lo cuenta todo. Van Helsing comienza a sospechar de Johnny y descubre que es un discípulo de Drácula. Mientras

tanto, éste va llevando a las chicas del grupo al vampiro, que está particularmente interesado en Jessica para cumplir una venganza contra la familia. Bob (Philip Miller), el novio de Jessica va a verla, pero ha sido mordido por Johnny y la engaña para que vaya al bar donde solían reunirse, clausurado por la policía. Van Helsing corre a rescatarla pero no está ya en el bar. Afortunadamente, una amiga del grupo le da la dirección de Johnny. Cuando Van Helsing va, éste le informa de que Drácula y su nieta se van a casar. Tras la muerte de Johnny, acude al cementerio donde se encuentra a Jessica, que aún no está convertida. Se preparará y esa misma noche comenzará la lucha, que acabará con la muerte del vampiro atravesado por varias estacas que, previamente, el profesor había colocado y adonde caerá tras rociarle con agua bendita. Aparece antes de acabar el rótulo “Rest in final time” mientras vemos en la lápida del primer profesor Van Helsing: *Resquiescat in pace ultima*, dando a entender tanto el final de la película como el final de la saga.

Es interesante la visión de Hough que criminaliza a la juventud y nos la muestra como unos irrespetuosos (al principio, destrozando la casa de una familia rica) o unos viciosos (casi todos han sido detenidos por posesión de estupefacientes). Es por ello que en la película se les castiga con la muerte. Por otro lado, debemos añadir como curiosidad que el retrato que tiene el doctor Van Helsing de Drácula en su casa es un cartel promocional de la película *Las cicatrices de Drácula* ((Roy Ward Baker 1970).



**Ilustración 2.** *Drácula* 73, Alan Gibson, 1972. El retrato de Drácula que cuelga en la casa de Van Helsing está sacado de un cartel promocional de *Las cicatrices de Drácula* (Roy Ward Baker, 1970)

En 1973 Brian Clemens dirige y guioniza *Capitán Kronos: cazador de vampiros*. Un acierto total de Hammer Films en un momento en el que los argumentos se están agotando y el público busca nuevas propuestas. La película será una mezcla de géneros,

al igual que la posterior *Kung Fu contra los siete vampiros de oro* (Roy Ward Baker, 1974). Solamente el protagonista, Kronos (interpretado por Horts Janson) tiene elementos de una película de vengadores de capa y espada, al mismo tiempo que maneja la espada como un samurái, posee ciertos aspectos de western (nuestros protagonistas vagan sin rumbo fijo, en busca de aventuras), su ropa es propia del ejército (ya que es un capitán que ha luchado en varias guerras) y tiene las cualidades mentales de un detective. Su compañero de viaje, Hieronymus Grost (interpretador por John Carter) tendrá las características tanto de un científico loco, del jorobado Ygor, como de un detective. Su pareja, que se unirá durante la trama (ya que al acabar, ella decidirá quedarse en el pueblo), la gitana Carla (interpretada por Caroline Munro) es un personaje más bien pasivo, a ella se la encontrarán en el camino prisionera por haber bailado en domingo, y nuestro héroe no dudará en liberarla y dejar que le acompañe. Todo esto unido a la atmósfera de una película de terror, que será el origen de una serie muy larga de películas de cazadores de vampiros, cuyos héroes tienen toda serie de características. Ésta será una de las principales novedades que aporte este film, el hecho de ser el inicio de la multitud de películas posteriores en las que un cazador de vampiros superdotado se dedique a perseguir a los monstruos por todas partes.

La película se centra en un pueblo llamado Duward, en el siglo XVIII, que es asolado por un matrimonio de vampiros que atacan a jóvenes robándoles, además de su sangre, su juventud (por eso los vampiros se mantienen jóvenes). Así el comienzo es muy interesante, dos jóvenes se están arreglando, una de ellas se va a buscar flores y la otra es atacada, cuando vuelve, la chica que debía tener menos de veinte años es una octogenaria. Esto también supondrá una novedad interesante en la que se nos muestra otras formas de vampirismo. Así, el experto Grost afirmará durante la trama: “Se tiene la creencia de que los vampiros sólo atacan de una forma: mordiendo el cuello y vaciando de sangre a sus víctimas (...) hay muchas especies de vampiros al igual que hay muchos depredadores. Sus métodos y sus motivos para atacar pueden variar en cientos de formas”<sup>355</sup>. Además, ambos hablan también de los distintos modos para destruirlos, ya que la estaca en el corazón no siempre surte efecto. Introduce además otra novedad, y es el hecho de que la cruz no siempre funciona, sólo con aquellos que creen firmemente. Entonces caben dos posibilidades o bien que las chicas no creyesen realmente o que el vampiro las hipnotice subyugando sus mentes. Una de las múltiples muertes tendrá lugar en una iglesia. El doctor Marcus (interpretado por John Carson) que tiempo atrás luchó en la misma guerra que Kronos, llamará a su compañero para que le ayude a resolver el problema. Encontramos que Paul, el hijo de uno de los

---

<sup>355</sup> Grost (interpretado por John Carter) en *Capitan Kronos, cazador de vampiros* (Brian Clemens, 1974).

señores de Duward, vive con su madre guardando aún rencor al doctor porque no fue capaz de salvar a su padre, quien murió de una epidemia. Poco después, Marcus acudirá a la casa de los señores Duward, y allí hablará no sólo con Paul sino también con Sara, la hermana, a quien encuentra más joven y bella que nunca. A la salida tendrá un encuentro con un desconocido, pero no sabemos qué repercusiones tiene hasta más adelante: a él mismo lo habrán convertido en vampiro. Como si de una comedia se tratase, deberán acabar con Marcus, y lo intentarán de todos los modos posibles: le clavarán una estaca, le ahorcarán hasta dar con la auténtica manera de matar a estos vampiros: clavándoles una cruz hecha de acero. Por otro lado, conoceremos la triste historia del capitán que, tras volver de la guerra, descubrirá que su hermana pequeña y su madre habían caído en las garras del vampirismo. Decidirán un plan para captar al monstruo: se trata de entrar en la casa de los Duward y dejar a Carla como una joven inocente que ha huido. Descubrirán para sorpresa de todos que el vampiro es la madre, que se oculta tras una máscara de vejez, y que ha resucitado al padre, legendario por la rapidez de su espada para que la acompañe. Tras una terrible lucha, el vencedor será, como no, Kronos, que dejará solos a Paul y Sara, horrorizados por lo vivido. Es interesante la trama de engaño que en todo momento nos lleva a creer que los vampiros son los hijos, incluso por sus conversaciones en las que afirman que los descendientes de Duward no envejecen, para después mostrarnos que en realidad sus padres les tenían completamente engañados (y en todo momento ellos fueron sinceros afirmando que los libros de brujería eran de su padre).

Una novedad que el film recupera de las leyendas de vampiros es que si cabalgan por encima de un sapo muerto dará vida al sapo, algo que no habíamos visto hasta el momento y que no volveremos a ver en las películas posteriores. Según el film, se basa en un dicho popular, ya que todos tienen algo de cierto. Así, nuestros protagonistas dejan el bosque sembrado de sapos muertos, para ver por donde se mueve el vampiro. En un principio sospechamos que la película se pensó para que tuviese continuación, pero ésta supuso un fracaso, por lo que nunca continuó.

Siguiendo el camino marcado por esta veremos *Van Helsing* (Íb. Stephen Sommers, 2004) o *Abraham Lincoln cazador de vampiros* (*Abraham Lincoln: Vampire Hunter*, Timur Bekmambetov, 2012) películas similares en las que el cazador de vampiros, adopta toda una serie de poderes que le permite luchar y acabar no sólo con Drácula, sino con cualquier monstruo.

La continuación de *Drácula* 73 la encontramos en una película dirigida por Alan Gibson, sobre un guión de Jon Houghton en 1974: *Los ritos satánicos de Drácula*. La historia volverá a situarnos en Londres en los años 70, donde el profesor Van Helsing (interpretado por Peter Cushing) es llamado por el inspector de policía de Scotland Yard (que es interpretado por Michael Coles) para resolver el misterio que oculta una organización que celebra ritos satánicos. Con esta película, que no fue especialmente bien recibida en su momento, acaba la saga de Drácula de Hammer.

*Los ritos satánicos de Drácula* comienza presentándonos los títulos de crédito tras un fondo de sangre con los lugares más emblemáticos de Londres: la plaza de Picadilly Circus, el Big Ben, el puente de Londres... Al comenzar la película, veremos a un grupo de hombres que están realizando una misa negra, e incluso tienen una mujer desnuda a quien van a sacrificar. Además, en otra habitación tienen a alguien secuestrado, afortunadamente el joven logra escapar, y entonces comprendemos que era un infiltrado de la policía, que cuenta todo lo que ha visto a los detectives antes de fallecer. Comienza a dar nombres de personalidades importantes de Inglaterra, ministros, profesores, etc., los investigadores, abrumados ante los terribles sucesos deciden acudir al doctor Van Helsing, en esta ocasión, un entendido en satanismo y ritos oscuros. El doctor comienza a sospechar cuando todos los presentes en la misa negra contemplan cómo la mujer asesinada resucita. Uno de los implicados es amigo de Van Helsing habían estudiado juntos, de manera que decide ir a hablar con él para seguir la investigación. Este hombre, sin embargo, no parece el mismo, no recuerda a su amigo e insiste en que se encuentra enfermo. Finalmente, termina confesando que adora al demonio a cambio de no morir, pero sin embargo tiene consecuencias obscenas. En ese momento, Van Helsing descubre que su amigo está componiendo un virus letal, capaz de acabar con toda la humanidad. Alarmado, el doctor trata de hacerle entrar en razón, pero alguien de la organización entra disparando, Van Helsing cae inconsciente y cuando vuelva a despertar encontrará a su amigo ahorcado.

Mientras tanto la organización ha secuestrado a una mujer en el mismo cuarto que estaba hasta el momento el policía y en seguida aparecerá Drácula para morderla. Los investigadores de la policía, acompañados de Jessica, la nieta del doctor Van Helsing (y de nuevo, para continuar con la saga, interpretado por Stephanie Beacham) acudirán a la casa donde se realiza la misa negra. Los policías comienzan a interrogar a la dueña de la casa mientras que Jessica se adentra en la bodega. Allí, un montón de vampiras se abalanzan sobre ella tocándola y quitándole la ropa. Las vampiras están encadenadas de modo que Jessica puede gritar pidiendo ayuda y los policías alertados correrán a su rescate. Los tres huyen de la casa y se reúnen con Van Helsing, juntos



investigan el origen de la secta hasta llegar a un magnate. Por otro lado, se preguntan sobre los intereses de este nuevo brote de vampirismo: ya no es una venganza, es algo más trascendente. Van Helsing va a la iglesia donde en la película anterior fue destruido Drácula, allí encontrará que la iglesia ha sido derruida y en su lugar hay un edificio de las oficinas de Denamh. De acuerdo con la información que dió el policía que falleció, uno de las personalidades importantes no se reflejaba en las fotos, y además el día 23 todos ellos volverán a reunirse para que este mundo sufra una catástrofe.

En ese momento, cuando todos investigan, es interesante la reflexión que hace Van Helsing sobre los posibles motivos de esta trama, ya que se preguntan qué quiere conseguir Drácula si todo el mundo muere, ya que él mismo también lo hará, y Van Helsing sospecha que tal vez es eso lo que quiere, acabar con todo incluso con él mismo.

El coronel y otro policía son asesinados mientras que Van Helsing funde sus joyas de plata para fabricar una bala. Jessica es secuestrada y Van Helsing va al edificio a ver al señor Denahm, su sorpresa será mayúscula cuando se encuentre a Drácula vestido con traje como un hombre de negocios. A pesar de las explicaciones de Denahm sobre su pretensión de acabar con la decadencia de los tiempos actuales, Van Helsing logra desenmascararlo colocando una biblia encima de su mesa. En el momento que el doctor va a dispararle la bala, los hombres que trabajan para el vampiro se interponen.

Mientras tanto, el policía que iba con Jessica, despierta y va a salvar a la joven. Llega hasta la habitación donde se manejan todas las cámaras de la casa y desde ahí ve cómo Drácula está obligando a ver a Van Helsing como toma a su nieta Jessica como consorte. Los hombres que ciegamente confiaban en Drácula comienzan a sospechar al ver como el vampiro pretende inocularles el virus, tratan de huir, pero éste, mediante su control mental, logra contagiar a uno de ellos al que comienza a caérsele la piel. El policía asesina electrocutando al hombre que se encontraba en la sala de las cámaras provocando un incendio y aprovecha la confusión para llevarse a Jessica. Van Helsing trata también de huir pero es perseguido por Drácula, en ese momento al doctor se le ocurre esconderse detrás de un espino, ya que esta planta tiene poder sobre los vampiros debido a que es un símbolo cristiano (la corona de espino de Jesucristo). Drácula, tratando de llegar hasta el doctor, se adentra más y más en la planta, hasta que llega un momento en que cae al suelo y Van Helsing aprovecha para clavarle una estaca. El cuerpo del vampiro se transforma primero en un esqueleto y después en cenizas. El film acaba cuando Van Helsing se agacha a recoger el anillo de Drácula.

Esta película es especialmente interesante por el mismo motivo por el que no fue bien vista en su época, por el hecho de situar a Drácula fuera de su castillo o de cementerios ruinosos y colocarle como un especulador que viste de traje y corbata. Con estos cambios se abre una veda a la situación del vampiro en nuevos contextos. Por otro lado podemos leer una crítica hacia ciertos sectores de la sociedad: hombres de negocios, especuladores, que son en realidad, vampiros que vienen a destruir la humanidad. Hombres respetados de las altas esferas del gobierno que adoran al diablo y son capaces de vender su alma y cometer toda clase de obscenidades con tal de lograr vivir para siempre. O, simplemente, cómo los trabajadores al servicio del vampiro que aceptan sin rechistar las condiciones impuestas por éste: el vigilante del edificio de oficinas debe estar delante de una cámara que le está observando durante todas las horas de su jornada, y cuando Van Helsing le pregunta sobre si le incomoda el aparato, responde que es parte de su trabajo. Por otro lado, los hombres de seguridad de este importante hombre de negocios no dudan en interponerse para recibir la bala por él. De manera que el vampiro ha logrado ya, no sólo que la tecnología esté a su servicio sino que los trabajadores también lo estén. Y es más, todos aquellos que quieran vivir para siempre a toda costa no dudarán tampoco en seguir al vampiro hasta las últimas consecuencias.

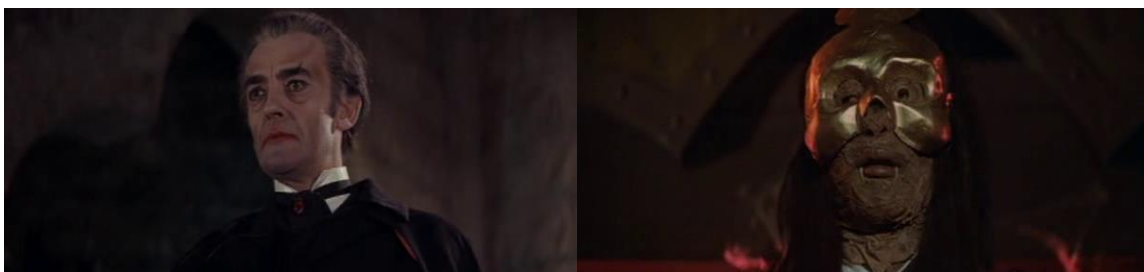
Los vampiros seguirán teniendo éxito, eso sí, unido a otros géneros que como cine de terror únicamente. Mezclado con el cine de artes marciales supusieron un éxito entre el público de los años 70. Las reglas del mercado son las que mandan y por eso nacerá *Kung Fú contra los siete vampiros de oro*, de título original *The legend of the seven golden vampires*, dirigida por Roy Ward Walker en 1974. Esta película será la primera colaboración entre Hammer Films y Shaw Brothers, una referencia en lo que a cine de artes marciales se refiere. El guión está realizado por Don Houghton (quien además es también productor).

En la película, Kah (interpretado por Chan Shen) el líder del culto de Los Siete Vampiros de Oro, acude al castillo de Drácula, (interpretado por John Forbes Robertson) de aspecto similar a Christopher Lee, para pedirle ayuda, ya que necesita que sus vampiros vuelvan a atacar al pueblo y que éste de nuevo le adore. Drácula aceptará, ya que quiere huir de su mausoleo, pero sólo podrá hacerlo tomando el cuerpo mortal de Kah, pero conservando el poder inmortal del conde. Veremos a Van Helsing (Peter Cushing) que da clases en una universidad, donde nos cuenta la leyenda que hay un pueblo maldito por los vampiros. Relata cómo un campesino a quien los vampiros han arrebatado lo que más quería, decide adentrarse en la noche hasta llegar a la pagoda donde estos habitan. Allí, contemplará horrorizado cómo un montón de

humanos parecen estar siendo torturados por Kah y los vampiros que van ataviados con máscaras y enormes murciélagos de oro colgados. Por otro lado, el aspecto de estos vampiros no se parecen ni mucho menos al de Drácula, sino que parecen tener la piel podrida y los colmillos sobresalen notoriamente de entre sus labios. El campesino, al ver a su hija torturada, entra sin dudarle en la pagoda y se enfrenta a los monstruos. La niña muere pero él antes de huir arrebatará a uno de los vampiros el murciélago. Kah llamará a los muertos para que salgan de sus tumbas y todos persiguen al campesino, que no puede volver a entrar en su poblado. Éste será asesinado, pero dejará el murciélago gigante al lado de una estatua de buda y cuando el vampiro va a cogerlo, ya que sin él parece estar descomponiéndose en niebla, saldrá ardiendo al tocar la figura. Nadie cree la leyenda que acaba de contar Van Helsing y todos los alumnos se levantan dejando al profesor sólo en clase. Tan sólo un alumno parece interesado en la historia. Este joven, Hsi Ching (interpretado por David Chiang), se colará en su casa por la noche y le cuenta que el campesino de la leyenda era su abuelo. Le pide que le acompañe a Ping Kwei, y le muestra el murciélago que su abuelo logró arrebatarse al vampiro. Por otro lado el hijo de Van Helsing, Leyland (interpretado por Robin Steward) que ha trabado amistad con una dama, Vanessa Buren (interpretado por Julie Ege) que viaja sola, se verá envuelto en una pelea de la que le salvará los hermanos de Hsi Ching. La dama se ofrece a financiar el viaje a Ping Kwei con la condición de ir, y finalmente todos acceden. Por el camino, los hermanos expertos en artes marciales les salvan de todos los peligros. El hijo de Van Helsing parece enamorarse de la joven Mai Kwei (interpretado por Shir Szu), la hermana de Hsi Ching experta también en la lucha. En uno de los ataques logran acabar con tres de los vampiros, y con algunas de sus víctimas, una especie de zombies que los malvados llaman cuando necesitan refuerzos. Llegan finalmente al pueblo y se preparan para la batalla final. Durante la lucha varios de los hermanos de Hsi Ching mueren, Mai es secuestrada por uno de los vampiros. Vanessa es mordida, de modo que cuando ataca a Hsi Ching, éste no tiene más remedio que matarla, suicidándose después por haber perdido a su amor. Todos siguen a Mai y logran liberarla y acabar con el vampiro, pero antes de irse Kah llamará a Van Helsing y revelará su auténtica personalidad: la del conde Drácula. Ambos luchan y por supuesto Van Helsing le clava una lanza que acaba con el conde hecho cenizas.

Aunque pudiera parecernos un argumento novedoso, la mezcla entre artes marciales y vampiros lo cierto es que es un género que existe desde tiempo atrás y que cada cierto tiempo se repite. Sin embargo, sí encontramos varios aspectos novedosos en la película. El primero es el aire oriental que le da a Drácula un nuevo matiz. Pero ciertamente, tal y como afirma el doctor Van Helsing durante la conferencia, no hay

motivo para pensar que los vampiros sólo los encontremos en Transilvania: “si el vampirismo existe en la Europa sudoriental y puedo asegurar que así es, no hay razón para negar su existencia en otras partes del mundo”<sup>356</sup>. Sin embargo, el hecho de llevar una leyenda tan arraigada en Europa como la de Drácula a China es lo que supone realmente un choque. Lógicamente todos los aspectos cambiarán: la imagen de la cruz ha sido sustituida aquí por una de buda, al igual que, como ya hemos dicho el castillo de Drácula por una pagoda. Y es que si los vampiros temen todo aquello que es sagrado parece lógico que si no son católicos teman a los signos de la religión en la que un día creyeron. El aspecto que tienen estos vampiros chinos también nos llama la atención, ya que estamos acostumbrados a verlo, e incluso al inicio y final de la cinta veremos a Drácula con un aspecto joven, sin embargo, los chinos más bien parecen zombies.



**Ilustración 1 y2.** *Kung Fu contra los 7 vampiros de oro* (Roy Ward Walker, 1974). El aspecto del Conde Drácula, bastante parecido a Christopher Lee nada tiene que ver con el cadáver del vampiro chino.

Nos parece también interesante afirmar que cuando Drácula se levanta de su tumba lo hará de la misma manera que lo hizo el Conde Orlok en *Nosferatu*, completamente rígido. Esto nos lleva a hacernos una idea de hasta qué punto el mito del vampiro va sumando características de los vampiros cinematográficos anteriores e incluso, como en este caso, de otro tipo de géneros.

Otros títulos similares pueden ser La película *Mr. Vampire* (*Geung si sin sang*, Ricky Lau, 1985) y sus numerosísimas secuelas. O ese mismo año, en Hong Kong Michael Carreras dirigió *Mercenario del Crimen*, de un argumento similar a *Kung Fu contra los siete vampiros de oro*, esta vez será protagonizado por Stuart Witman, Luna Ti o Peter Cushing, que también fue una coproducción entre Hammer Films y Shaw Brothers.

---

<sup>356</sup> Van Helsing (Peter Cushing), *Kung fu contra los siete vampiros de oro* (Roy Ward Walker, 1974).

Respecto al contexto de estas películas, es un momento de cambios. Hay un movimiento de conservadurismo durante la posguerra que demanda una vuelta a los valores victorianos. Y estos valores aparecerán representados en la ficción. Con la estética de la película ocurre un poco lo mismo. Estaremos en pleno gobierno de Margaret Thatcher<sup>357</sup> quien propugnó unas medidas en pro de la pintura de los prerrafaelitas y otras pinturas victorianas.

Valores del cristianismo, trabajo duro, caridad, autosuperación, familia; se dibuja una situación ideal, en la que se evita, al igual que sucede con la pintura, ver la pobreza o la enfermedad. Sin embargo en este lugar ideal, aparecerán monstruos como Drácula que pone de manifiesto las contradicciones entre las nuevas y las anteriores generaciones.

En todas las películas analizadas de este periodo producidas por la Hammer observamos unas contradicciones, tanto entre las generaciones como entre la educación en la que han crecido. Ya que por un lado han sido enseñados en la moralidad victoriana de la Inglaterra de los años 60, y por otro, ellos anhelan una libertad y un nuevo concepto de ésta. El vampiro representará la amenaza que viene a derrumbar esos férreos valores victorianos, algunos de ellos obsoletos, por lo que el vampiro representará en ese caso un personaje positivo.

Por otro lado, se establecerá una relación entre el mal y la actividad sexual. Relacionada también con el fenómeno del “destape” algo plenamente en boga en esta fecha, se pide un “placer de la mirada” y se tiende a relacionar lo exótico con lo erótico, siendo las vampiras el centro de esa demanda. Debido a esto, se convierte en un producto de consumo que no se plantea ningún cambio, sino que complace las peticiones del espectador.

---

<sup>357</sup> Quien fue Miembro de la Cámara de los Comunes en Reino Unido desde 1959 hasta 1992, y Primera Ministro de 1979 a 1990.

### 3.5.3. Universal

Para la Universal había llegado a la decadencia de este tipo de películas de Abbot y Costello y no será hasta 1964 cuando los productores Joe Conell y Bob Mosher utilizan los mitos de la Universal y crean la serie *La familia Monster (The Munsters)*, basándose en unos dibujos de Bob Clampett<sup>358</sup>.

El mito de Drácula estaba más que agotado hacia 1979, pues tras todas las producciones de la Hammer poco quedaba del Conde que no se supiera ya. Sin embargo, la productora Universal se arriesgó a volver a resucitar al vampiro una vez más, pero esta vez cambiando completamente respecto a los films que había realizado 50 años antes. Por supuesto, también pretendían realizar algo muy diferente a las películas de serie B que se estaban realizando en EEUU imitando a la Hammer.

La dirección la lleva a cabo John Badham. El director de fotografía es Gilbert Taylor, en un principio Badham quería rodar en blanco y negro, pero la productora se opuso, dando como resultado una imagen muy saturada. El guión es obra de W. D. Richter, basándose en la obra teatral de Deane y Balderstone. Uno de los aspectos más novedosos es el hecho de que suprima todo lo que ocurre en Transilvania, esto es visto como “un indicio de hasta qué punto había en los creadores de este nuevo Drácula cierta voluntad de hacer una adaptación más seria, profunda y reflexiva que un mero espectáculo terrorífico”<sup>359</sup>. Sin embargo, esta supresión que tanto juego da cinematográficamente, y el hecho de ciertas variaciones del guión, acaban dando por resultado una película de amor imposible. John William, compositor célebre que se ha encargado de la banda sonora de obras como la saga entera de *Harry Potter*, *Star Wars* o *Parque Jurásico*, nos deleita con una banda sonora espectacular, siendo éste uno de sus inicios. Roy Arbogast elaboró los efectos especiales encargándose de las transformaciones en lobo o murciélago, entre otros muchos.

El actor elegido para interpretar al conde fue Frank Langella, un actor teatral que había interpretado en multitud de ocasiones a Drácula para Broadway. Sin embargo, en

---

358 PRATS, Juan Carlos (1996) *Telemanía, una crónica de la era dorada de la televisión*. Valencia: Midons Editorial.

359 CUETO, Roberto Y DÍAZ Carlos (1997) *Drácula: de Transilvania a Hollywood*. Madrid: Nuer Ediciones. P. 231.

cine no gozó del mismo éxito. Lucy es interpretada por Kate Nelligan que esta vez es la hija del doctor Seward (interpretado por Danald Pleasance) y la prometida de Jonathan Harker (interpretado por Trevor Eve). Y Mina, (Jan Francis) es la hija de Van Helsing, que lo interpreta Laurene Olivier. Recordemos que en la novela de Stoker, el Doctor Seward es pretendiente de Lucy, amiga de Mina, que es la prometida de Harker, de manera que cada vez asistimos de manera más profunda a una descontextualización de la obra de Stoker, a pesar de que se recuperan aspectos de la novela como el hecho de que Drácula trepe por las paredes del manicomio al igual que en la novela lo hace por las paredes de su castillo. Otra similitud es el hecho de que pueda transformarse en niebla, lobo o en murciélago. El actor encargado de dar vida a Rendfield es Tony Haygarth.



**Ilustración 1.** *Drácula*, John Badham, 1979. El Conde trepa por el sanatorio de Seward.

Como hemos dicho toda la parte de Transilvania se suprime, comenzando la película con la llegada de Drácula a Inglaterra. A partir de aquí tenemos dos escenarios básicos: La abadía Carfax, donde reside el vampiro y el manicomio de Seward. Aunque también veremos escenas en el cementerio o en los barcos (en el que trae a Drácula, y en el que intenta llevarlo de nuevo).

Esta película supone un salto enorme en la concepción del vampiro, dejamos de verlo con sus connotaciones negativas, para empezar a apreciarlo de otra manera. Sin embargo, de nuevo actúa como un elemento que viene a cuestionar los valores inmovibles, una amenaza de un mundo supuestamente estable, pero cuyos pilares soportes están podridos. Esta vez, a diferencia de las películas de la Hammer no es una amenaza sexual, sino que está más bien a un nivel social: “la verdadera amenaza que el

conde vampiro plantea en este caso es la de colocar a esa sociedad frente a un espejo que le muestra todos sus fantasmas, vicios y monstruos”<sup>360</sup> por eso el vampiro es intolerable, porque les está enseñando todo aquello que la sociedad quiere ocultar, lo pone de manifiesto destapando lo que se ha empeñado en encubrir. Por eso, Mina libremente deja a su prometido para ir a encontrarse con Drácula, quien le ofrece otra vida y otro mundo de nuevas experiencias y posibilidades.

La película se ubica en una Inglaterra eduardiana, unas décadas después de la novela de Stoker, desde el principio vemos dos formas diferentes de ver la vida: por un lado la de Mina, que quiere terminar la carrera de Derecho para hacerse un hueco en el mundo laboral, lograr cierta independencia. Es una mujer que representa el progreso, los movimientos de liberación de la mujer y el futuro. Por otro lado Lucy: quien se ve a sí misma incapaz de encontrar su sitio en este mundo de hombres (según sus propias palabras). Es más débil, pálida y enfermiza (está en el sanatorio de Seward con el objetivo de recuperar la salud) y está anclada en los valores del pasado, en el puritanismo victoriano y en el patriarcado. Y es, por ello, que cuando Drácula aparece, Mina acepta gustosa, encantada de ubicar a tal personaje dentro del mundo obsoleto en el que ella vive, pero cuando Lucy se oponga captará la atención del conde, que confiesa detestar a las mujeres sin voluntad como Mina, que es dominada con facilidad convirtiéndose en su primera víctima. Lucy se opondrá en lo que en un principio parece un juego de hipnosis, es una mujer fuerte y no quiere ser sometida por un hombre. Esto capta la atención del vampiro, cansado de siglos en los que nadie le opone resistencia ha encontrado por fin un desafío. Lucy baila con Harker un tango, un baile moderno que acaba de ser importado, después baila un vals con Drácula, símbolo del pasado feudal aristocrático. Será él quien oponga resistencia a bailar, aludiendo primero a que no sabe bailar y después a que apenas conoce a su compañero, pero una vez comiencen, los movimientos serán fluidos. Drácula habrá logrado llevarse a la burguesía a su terreno. Por otro lado en esta búsqueda hay también un interés en que su compañera sea fuerte: “El discurso del film cambia aquí de forma radical, llevándonos del tópico masculino de la mujer fuerte que acaba sucumbiendo a la voluntad de un hombre al ideal femenino de un varón que respete los límites y el campo de acción de la mujer, su propia realización personal”<sup>361</sup> y lo cierto es que en esta película, a diferencia de las anteriores, Mina no es hipnotizada por el conde sino que ella elige conscientemente su relación con el vampiro sin que él haya usado sus poderes de seducción. Ella va a la abadía y allí libremente decide besarle. Igual que más

---

<sup>360</sup> CUETO, Roberto Y DÍAZ Carlos (1997) Op. Cit. P. 232.

<sup>361</sup> CUETO; DÍAZ, Íbid. P. 234.



adelante decidirá acostarse con él, lo cual nos lo mostraran con una serie de superposiciones sobre un rojo fuego, y las sombras de ellos. Maurice Binde, responsable de los créditos de la película *007 al servicio de su majestad* (*On Her Majesty's Secret Service*, Peter Hunt, 1969) es quien se ocupa de esta escena, dejando su sello característico.

Naturalmente la trama no deja de ser predecible desde este momento en el que vampiriza a Mina, aunque su objetivo sea Lucy. Cuando muere Mina, aparece Van Helsing, su padre. Él se encarga de destruir el cuerpo de su hija una vez que se ha asegurado que es un vampiro. Desentierra su tumba y encuentra unos túneles subterráneos que conectan todo Whitby. Esto también es un añadido ya que en la novela no se mencionan túneles. Posteriormente debe extirparle el corazón, se enfrenta a Drácula descubriendo su auténtica naturaleza y deberá convencer a los demás de lo que él ya sabe. Finalmente, se enfrenta con él en barco que lo iba a llevar de vuelta a Transilvania junto a Mina. La muerte de Drácula será también bastante singular: Van Helsing, en su último suspiro de vida le lanzará un gancho y Harker lo subirá haciendo que le dé completamente la luz del sol. No saldrá ardiendo como hemos visto en otros films de Drácula, sino que su piel irá envejeciendo y saliéndole ampollas.

Sin embargo, el final, cuando Lucy mira la capa de Drácula flotando, nos damos cuenta de que esta experiencia la ha hecho dar un paso más, ya no podrá volver a su rutina con Harker porque el vampiro le ha enseñado una perspectiva de sí misma que desconocía. Además le ha servido como apoyo para liberarse sexual, social y moralmente. Y ya en los últimos momentos estaremos viendo una película en la que no hay, como en las anteriores un impulso sexual que mueve al vampiro y a su víctima, sino que representa un amor trágico. Un ser maldito y repudiado por la sociedad que no viene a destruirla sino a mostrarles la mediocridad de su existencia, y a Lucy la posibilidad de vivir una vida eterna de completa autosatisfacción. Así, la película es todo lo contrario a lo que nos contaba el libro de Stoker, no sólo por cambiar completamente la identidad de Drácula y todo lo que simbolizaba, sino por hacer lo mismo con las dos mujeres. Si para Stoker, la libertad sexual de Lucy es algo a castigar (y por ello será la primera víctima) y en cambio el pudor y recato de Mina, así como su “participación activa” en el mundo de los hombres, proporcionándoles los horarios de los trenes, o aportando ideas sobre cómo encontrar a Drácula, será premiado manteniéndola a salvo. En este film sucede todo lo contrario: cambiará el nombre de las protagonistas, siendo Lucy la prometida de Harker, y quien tendrá más iniciativa tanto sexual como profesional mientras que Mina prefiere encerrarse en la seguridad de su vida doméstica. Y por ello será la primera víctima, al contrario que en la novela.

Las características del conde son las que hemos mencionado anteriormente: puede transformarse en niebla, lobo o murciélago. Necesita por la noche dormir en tierra de Transilvania (algo que justificará diciendo que es un aficionado a la botánica) y no puede ver crucifijos (a pesar de que cuando Harker se lo enseñe no sólo podrá mirarlo sino que incluso lo hará arder), reflejarse en un espejo o darle la luz del sol. Por otro lado, como él afirma, ha tenido muchas prometidas pero ha encontrado en Lucy a su amor y por ello no estará dispuesto a dejarla ir. Cobrará gran importancia dentro de la película las manos del vampiro, que aparecerán continuamente en primeros planos. Posiblemente porque en la novela se hace notable hincapié en lo sobrenatural de las mismas.

Como veremos más adelante, esta película influirá notablemente en Coppola a la hora de realizar su *Drácula de Bram Stoker*. Pero a su vez ésta misma contiene multitud de homenajes al *Drácula* de 1931. Por ejemplo, cuando el conde se excusa ante sus invitados diciendo: “Nunca bebo...vino” o en el plano en el que una enorme telaraña del techo, con una araña se acerca hacia Lucy: su víctima. En el momento en que la araña alcance a la mujer aparecerá el conde. Una preciosa metáfora ya que no será sólo la araña quien se acerque a su presa sino que Lucy también camina en dirección al peligro.



**Ilustración 2.** *Drácula*, John Badham, 1979. Una enorme telaraña se extiende en el techo del castillo. Mina distraída camina libremente hacia la araña.

#### 3.5.4. El baile de los vampiros

##### 3.5.4.1. Introducción

La película de la que hablaremos a continuación, por su importancia dentro del género del cine de vampiros, es *El baile de los vampiros*, dirigido por Roman Polanski en 1967, un ejemplo claro de cine moderno. Su título original es *The Feraless Vampire Killers*, o *Pardon me, but your teeth are in my neck* y en ella recoge los símbolos de la novela de Stoker, pero los parodia, dejando al ser humano como alguien bueno aunque estúpido que se deja pervertir por los vampiros representantes del mal. Sin embargo, considerar esta película como sólo una parodia no sería acertado, ya que como apunta Ivan Butler<sup>362</sup>, una parodia no tiene sentido por sí misma, sino sólo junto con la original a la que caricatura, y en este caso la película podría existir completamente por sí sola. Polanski había demostrado con su película *Repulsión* (*Repulsion*, Polanski, 1965) que podía dar una visión distinta sobre el cine de terror pero con *El baile de los vampiros* usa las claves de este tipo de cine para enseñarnos su propia parodia, burlándose de los hasta entonces inamovibles, códigos del cine de terror. “Uno de los aspectos más destacados del cine de Polanski es que éste respeta la estructura industrial y típica de género sin renunciar a la necesidad de expresión personal”<sup>363</sup>. Y es que a lo largo de la filmografía de Polanski encontramos que sabe exponer tanto los miedos inconscientes colectivos como los pensamientos de hastío hacia cierto tipo de cine.

Es lógico que un personaje como Drácula fuese objeto de parodia, y normalmente, aparecía algún personaje caracterizado como Bela Lugosi bajo otro nombre. Sin embargo, con *El baile de los vampiros*, Polanski demuestra su elegancia a la hora de dirigir además de criticar la moral ortodoxa de las películas de terror y a la burguesía que las apoyaba. (Al final del film los cazavampiros ayudan a extender la plaga maligna que habían ido a aniquilar). Es una película tremendamente visual y así son la mayoría de los gags.

---

<sup>362</sup> BUTLER, Ivan (1970) *The Cinema of Roman Polanski*. U.S.A.: A.S. BARNERS & CO.

<sup>363</sup> HORMIGOS, Montse (2003) Op. Cit. P. 19.

El guión es tanto obra de Polanski como de Gerard Brach, y es destacable que el propio director interpretara el papel de ayudante del profesor Abronsius. A pesar de que esta película se considera la primera producción de Polanski en EEUU, sigue siendo un film europeo puesto que participaron dos productoras europeas: Cadre Films y Filmways Pictures en la financiación. Aunque debemos afirmar también que la mayor parte del presupuesto es de Metro Goldwyn-Mayer a través de su sucursal en Londres. Por otro lado, está rodada en Europa.

#### 3.5.4.2. Roman Polanski

Roman Polanski es responsable del cambio que encontramos en el cine de terror. Entre las características de su obra debemos mencionar que a partir de su película *Repulsión* (1965), la locura es algo contra lo que no se puede combatir<sup>364</sup> y ciertamente la realización técnica, llena de cámaras subjetivas y deformaciones, nos muestra el interior del personaje, lo cual es algo realmente revolucionario. Con esta película, que fue la primera que realizó en inglés, critica las relaciones exteriores como los amigos, la familia o el trabajo, y además como apunta Erreguerena nos muestra la posibilidad de que el hombre sea malo por naturaleza.

“Desde este punto de vista, la liberación de las formas estéticas trae consigo la liberación de las fuerzas antisociales y antitradicionales –o viceversa-, una liberación, en todo caso, que a su vez culmina en la visión del universo humano por parte de sus propios fantasmas personales y sociales. La ruptura de las formas clásicas, de este modo el asalto de ciertas actitudes ‘vanguardistas’, tiene mucho que ver en este periodo con el fenómeno colectivo de la escisión psicológica: unas estructuras tradicionales invadidas por elementos extraños, representantes de la ‘modernidad’, de todo aquello que el reaccionario cuerpo social a tendido siempre a despreciar y como consecuencia a temer...”<sup>365</sup>.

La película que nos interesa la dirigió después de ésta. Se trata de *El baile de los vampiros* que junto con *La semilla del diablo* (*Rosemary's baby*, Polanski, 1968) lo catapultó a la fama a la altura de directores como Kubrick.

Nacido en París en 1933, en una familia de emigrantes polacos judíos, bajo el nombre de Raymond Lieblinz, pronto en su familia debieron cambiar el apellido judío por el de Polanski y trasladarse a Cracovia. Vivió de lleno el nazismo (su madre y otros familiares fueron asesinados por los nazis y él mismo debió vivir en un bunker y como un mendigo en el gueto de Cracovia al ser apartado de todos sus familiares cuando contaba con menos de diez años) lo que lógicamente no sólo marcó su manera de hacer cine sino también su vida. Un año después de reencontrarse con su padre, cuando

---

364 ERREGUERENA, María Josefa (2002) *El mito del vampiro. Especificidad, origen y evolución en el cine*. México: Plaza y Valdés Editores.

365 LOSILLA, Carlos (1993) Op. Cit. P.142.

cuenta con doce años de edad debuta como actor de teatro y de radio. En 1953 debuta como actor de cine en el film colectivo *Tres Historias*. Dos años después, será el protagonista de la película *Generación de Andrezej Wajda*, e hizo su primer cortometraje como director: *La bicicleta*.

Tras pasar por varias carreras finalmente acaba en La Escuela Estatal de Cine de Lodz donde estudia el cine de los grandes directores como Welles, Buñuel, Kurosawa o Hitchcock. Encuentra, entonces, su verdadera vocación: ser director de cine. En 1962, después de haber viajado por Europa y haber trabado importantes amistades, debuta en el cine como director con *El cuchillo en el agua (Knife in the Water)* con el que ganó El Gran Premio en el Festival de Tours y el premio de la FIPRESCI en la mostra de Venecia. Un año después, es nominado al Oscar al mejor film extranjero por esta película y en su viaje a Estados Unidos coincide con Federico Fellini en Hollywood. En 1966 gana el Oso en el Festival Internacional de Cine de Berlin por su película *Callejón sin salida (Cul-de-sac)* y es contratado por Metro Goldwyn Mayer. Rueda *El Baile de los vampiros* en este año.

En 1969 su esposa con la que se había casado un año antes, Sharon Tate, es asesinada, y debe irse de los Estados Unidos para huir del acoso de los paparazzis. En 1971 estrenará *Macbeth*, (cuyo título original es *The Tragedy of Macbeth*) que supone su primer fracaso en taquilla. Un año después rueda en la Riviera italiana *¿Qué? (What?)*, producida por Carlo Ponti. En 1974 vuelve a California donde rueda *Chinatown*, (Ib.) y traba amistad con Jack Nicholson. Con esta película gana varios premios un año más tarde y debuta también como director de ópera, en 1977 después de haber trabajado incluso como fotógrafo de la revista *Vogue* vuelve a Estados Unidos, donde es acusado de seis cargos, entre los que está el abuso sexual de una menor: Samanta Geimer. Es detenido por la policía de los Ángeles e ingresa en la prisión Californiana de Chino. Después de pasar cuarenta días en prisión, sale en libertad condicional y abandona Estados Unidos para evitar la condena. Se establece en París y nunca más hasta la fecha actual ha vuelto a pisar suelo Norteamericano. En 1979 rueda *Tess* (Ib.), con la que gana el Globo de Oro al mejor film extranjero y el premio BAFTA británico al mejor director del año. En 1986 estrena *Piratas*, (*Pirates*) su primer film tras siete años de inactividad. Un año después rueda en París *Frenético (Frantic)* y sigue dirigiendo obras de teatro hasta que en 1991 rueda en Francia *Lunas de hiel (Bitter Moon)*. En 1993 mientras rueda *La muerte y la doncella (Death and the maiden)* es galardonado con el León de Oro a toda su carrera en el Festival de Venecia. Un año después actúa como protagonista junto a Gérard Depardie y en el film *Una pura formalidad (Una pura formalità, Giuseppe Tornatore, 1994)*. En 1997 realiza el

montaje teatral del musical *El baile de los vampiros*, en el Theater an der Wien de Viena. Y en 1999 estrena *La novena puerta*, (*The Ninth Gate*) rodada en España, Francia y Portugal que supone su mayor fracaso de crítica. En el 2000 regresa a Varsovia donde rueda *El Pianista* (*The Pianist*) continúa el rodaje en Alemania en el 2001 con el que ganó un año después La Palma de Oro del Festival Internacional de Cannes y en 2003 el Oscar al mejor director del año, estatuilla que le entregó cinco meses después su amigo Harrison Ford. En el 2004 termina el rodaje de *Oliver Twist* basada en la novela de Charles Dicken con un guión de Ronald Harwood. *El Escritor* (*The Gosht Writer*) se estrena en 2010, en donde Polanski escribe también el guión junto a Robert Harris. *Un dios salvaje* (*Carnage*) en el 2011, y hasta la fecha su última película es *La venus de las pieles*, (*La Vénus à la fourrure*) estrenada en 2013, donde también participó en el guión. Sin embargo, hemos considerado oportuno no extendernos más ni profundizar en la vida de Polanski pues nos interesa más, por motivos de la presente investigación, su actividad como artista que su biografía.

La actividad de Polanski es inmensa, llegó a dirigir nueve cortometrajes, dieciséis largometrajes, seis obras de teatro y tres óperas, además de la multitud de apariciones en films tanto suyas como de otros directores. Su obra es muy interesante por diferentes motivos, la manera en la que se acerca al mal es uno de ellos. Es evidente que el tema del diablo siempre le ha fascinado, a pesar de que este tema solo lo trata en dos de sus películas: *La novena puerta* y *La semilla del diablo*. Aunque será un “diablo como metáfora del mal que albergamos cada uno de nosotros.”<sup>366</sup> Es interesante que precisamente la obra de vampiros no trate el tema desde el punto de vista satánico sino cómico.

El origen de esta película se debe a que Polanski era un aficionado a las películas fantásticas, en realidad a todo tipo de películas. Pero en el cine, un día descubrió que las películas de terror producían más risas que miedo entre los espectadores. Y así se gestó la idea de hacer un guión de vampiros que parodiase el género<sup>367</sup>. Cuando estaban terminando los últimos detalles del guión entra en escena Martin Ransohoff, quien compró los derechos de la película *Callejon sin salida* (*Cul-de-sac*) para su distribución en EEUU. Polanski aceptó y firmó la cesión de los derechos para que el productor pudiese cambiar el final del film en EEUU y Canadá. Además propuso a Sharon Tate para interpretar a Sarah, sustituyendo a la actriz Jill St. John, amiga además de

---

<sup>366</sup> MOLDES, Diego (2005) *Roman Polanski, La fantasía del atormentado*. Madrid: Ediciones J. C. P. P. 60.

<sup>367</sup> MOLDES, íbid.

Polanski, quien iba a ser la protagonista en un principio. Esta idea, que en un principio el director no compartía, pero que finalmente le dio el papel.

Esta película, pero más especialmente la siguiente, contribuyeron a consolidar a Polanski como un director de culto en los EEUU, catapultándole a finales de los sesenta a la altura de Kubrick o Peckinpah.

#### - Resto del equipo

Participaron en la realización del film varias personas que ya habían trabajado previamente para el director, por ejemplo Gutowski como productor, Krystof Komeda se encargó de la creación de la banda sonora, McIntyre del montaje de la película. Respecto al equipo técnico de producción con el que trabajó Polanski en esta película, era, hasta la fecha, el mejor con el que se había encontrado. A partir de entonces exigirá una perfección en este ámbito, por lo que le será más caro rodar y necesitará una preproducción más larga. En este ámbito, los responsables fueron Wildfred Shingleton, diseño de producción y Fred Carter, dirección artística (impresionantes los decorados y la iconografía vampírica inspirada claramente en los films de la productora Hammer). Y los volverá a contratar para *Macbeth*. Shopie Devine fue la encargada del diseño de vestuario, realizando los trajes de los campesinos de la Europa Central y de los vampiros. El peluquero fue Biddy Chrystal, quien usó una peluca tanto para Sharon Tate, como para Jack MacGowran. La de este último completamente despeinada y de pelo blanco para lograr con mayor facilidad el aire de profesor chiflado. Tom Smith fue el maquillador, que logró que los vampiros tuvieran ese aire pálido, y además logra un tono azul en los que se congelan. La música, compuesta por Komeda, acompaña a la perfección cada secuencia. “Polanski utiliza la música como un elemento narrativo más, confiándole sugerencias e interpretaciones, así la hace funcionar como componente del argumento y como vehículo de la acción.”<sup>368</sup> Por ello, Komeda con su banda sonora ayuda a crear el ambiente tanto de comedia en algunas escenas como de terror en otras. El cámara fue Douglas Slocombe, a quien Polanski califica como un prodigio de la

---

<sup>368</sup> HORMIGOS Montse (2003) Op. Cit. P.77.



iluminación, pero le acusa de trabajar con cierta lentitud, y ser una de las causas de que el rodaje se retrasase<sup>369</sup>. Sin embargo, su trabajo en algunas secuencias, como la del baño de Sarah, es memorable.

---

<sup>369</sup> POLANSKI, Roman (1985) *Roman por Polanki*. Barcelona: Ediciones Grijalbo. (Traducción de Maria Antonia Menini de Roman by Polanki (1984) Londres: Eurexpart.).

### 3.5.4.3. Ferdy Mayne

Ferdy Mayne (1916-1998) actor de origen judío alemán, pero nacionalizado en Inglaterra, interpretó al conde Krolock. Su nombre completo era Ferdinand Philip Mayer-Horckel. Y Polanski debió quedar satisfecho con su interpretación puesto que años más tarde, concretamente 20, lo contratará para interpretar al capitán Linares en *Piratas*.

Su presencia es bastante intimidante, y el momento en el que aparece cubierto de nieve desde el techo hacia el baño de Sarah, es una entrada tan temible como cualquier aparición de los Dráculas que hemos visto hasta el momento. Según Butler, “Ferdy Mayne, con su voz de terciopelo negro, su imponente presencia es el Drácula más impresionante de todos, su aspecto es el más amenazador, su dignidad es la más intimidatoria y sus colmillos los más fieros”<sup>370</sup> Y ciertamente, no tiene nada que envidiar a la ferocidad de Christopher Lee, eso sí, todo el terror desaparece cuando nos lo enseñan como un gag más. Por otro lado, sus discursos irónicos, pero a la vez profundos, nos muestra un lado más de este vampiro, que en una ocasión en la biblioteca afirmará: “Soy ave nocturna. No valgo mucho durante el día”<sup>371</sup> dando una pista sobre su verdadera naturaleza. Posteriormente aparecerá también haciendo de vampiro en *Chúpame...la sangre tío* (*The vampire happening*, Freddie Francis, 1970), película que se realizará tratando de continuar con el éxito de *El baile de los vampiros*. Además, debemos afirmar que Mayne parecía sentirse cómodo con estos papeles, ya que aparecerá de nuevo vestido de vampiro en la serie infantil *La tía de Frankenstein* (*Frankenstein's auntie*, Juraj Jakubisko, 1986).

Shagal, el posadero que es vampirizado está interpretado por Alfie Bass. Terry Downes interpretó a Koukol, y Fiona Lewis a Magda, la criada rubia. La mujer del posadero, la señora Jessie Robins fue Rebecca Shagal, quien según Diego Moldes está inspirado en una mujer real de la infancia de Polanski: “Regina Horowitz, una especie de madre adoptiva de Polanski durante la guerra y perfecto ejemplo de la tradicional

---

<sup>370</sup> Traducción libre de: “Ferdy Mayne with black-velvet voice and imposing presence, is the most impressive Dracula of them all, his look most menacing, his dignity most intimidating, his fangs most fierce.” BUTLER, Ivan (1970) Op. Cit. P. 129.

<sup>371</sup> Drácula (Ferdy Maine) en El Baile de los Vampiros (Roman Polanski, 1967).

esposa y madre judía”<sup>372</sup>. A lo largo de la película este personaje nos despertará simpatía y cariño. Nos reiremos con ella cuando en las noches sale a buscar a su marido barra de chorizo en mano y lloraremos con ella la desaparición de su hija.

Jack McGowran es Ambrosius, personaje que nos gustará desde el primer momento y que tiene características tanto de un científico loco como de un cazador de vampiros. Está inspirado en los personajes de Van Helsing, pero llevándolo a su extremo y dotándole de un toque de humor.

---

<sup>372</sup> MOLDES, Diego (2005) Op. Cit. P. 190.

#### 3.5.4.4. Recursos expresivos y narrativos del film

##### a. Rodaje/Localizaciones

En un principio se pensó rodar en Los Alpes Austriacos, ya que el equipo de producción, que lideraba Gene Gutowski, localizó unos paisajes nevados que encajaban a la perfección con la historia que querían contar. Y que, además, se encontraban rodeando un castillo parecido al que describía Polanski en el guión. Sin embargo, justo antes de que empezasen a rodar la zona se desheló y tuvieron que buscar una alternativa en el valle italiano de Valgardena, cerca de una estación de esquí. Los interiores se rodaron en el estudio de la Metro Goldwyn-Mayer de Londres y posteriormente, se grabó en los estudios de Elstree, donde se rodó la mayor parte de las escenas de interiores. El final de la película se acabó rodando en los estudios Pinewood, y a pesar de todos estos diferentes sets de rodaje es admirable cómo en la película apreciamos una continuidad. Polanski achaca la culpa de todos estos cambios a los sindicatos cinematográficos británicos. “La MGM tenía otros compromisos y nos vimos obligados a trasladarnos a los estudios Elstree. Después, cuando se acabó el tiempo que nos habían concedido en Elstree, tuvimos que irnos a Pinewood.”<sup>373</sup> Lógicamente el tiempo no era suficiente ya que había muchos extras que debían llevar un maquillaje bastante elaborado.

La relación entre Sharon Tate y Polanski se fue resintiendo en la pantalla según avanzaba el rodaje de la película. Y por este motivo, entre otros, el rodaje comenzó a retrasarse cada vez más “El programa del rodaje de *El baile de los vampiros* se estaba retrasando, pero en tales casos yo suelo ser más exigente que nunca. Empecé a hacer gran cantidad de tomas con Sharon... en cierta ocasión, llegamos a setenta”<sup>374</sup>. Aunque lo cierto es que había muchos factores que podían retrasar el rodaje como los efectos especiales o el maquillaje.

---

<sup>373</sup> MOLDES, Diego (2005) Op. Cit. P. 190.

<sup>374</sup> POLANSKI, Roman (1985) Op. Cit. P. 288.

Respecto al grano que se aprecia en la película, especialmente en los planos exteriores es debido a una curiosidad, y es que en un principio Polanski quería rodar en Panavisión pero la Metro Goldwyn Mayer se negó, por lo que rodaron todos los planos exteriores con el formato 1,85. Después Polanski siguió insistiendo en el Panavisión, de manera que cuando se le concedió ya había muchos planos grabados que hubo que agrandar<sup>375</sup>.

## b. Sinopsis

Desde los títulos de crédito se intuye el género del film, y así, comienza presentándonos al león de la Metro Goldwyn Mayer metamorfoseado en un dibujo animado de un murciélago al que se le cae una gota de sangre de los larguísimos colmillos.



**Ilustración 1.** *El Baile de los Vampiros*, Roman Polanski, 1967. Desde que vemos el logo de la productora sabemos que estamos ante una comedia.

---

375 BUTLER, Ivan (1970) Op. Cit.

Después una gota de sangre serpentea entre las letras de los créditos hasta convertirse en un murciélago y posarse en el punto de la i de Polanski, para finalmente transformarse en una llamarada.

Lo siguiente que veremos será un dibujo de unas montañas nevadas que en seguida se transforma en imagen real. Por tal paraje aparece un carro de caballos, dentro dos hombres que huyen de los lobos. Finalmente, ambos llegan a la posada donde son amablemente atendidos y ayudan al profesor Ambrosius a entrar en calor, ya que prácticamente estaba congelado. Descubrimos que el profesor es un entendido de vampiros que renunció a su cátedra en la universidad para ir a estudiarlos sobre el terreno, ya que él defiende, frente a la mofa de sus compañeros, su existencia real. Es por ello que cuando comprueba como en la posada todo está lleno de ajos parece alegrarse de haber llegado finalmente al lugar correcto. Interroga a los aldeanos, pero ninguno dice nada, todos parecen aterrados, y justifican la cantidad de ajos como motivo ornamental típico del lugar. Les acompañan a su habitación en la posada y allí, durante un par de noches, conocerán a Sarah, la hija del posadero y serán testigos de las escapadas del dueño a la habitación de la camarera rubia, Magda.

No es hasta que el conde Von Krolock, el vampiro que aterroriza a los aldeanos, secuestre a Sarah cuando la película traslada la acción al castillo. Alfred y el profesor Ambrosius van a buscarla, después de que también el posadero, sea convertido. Allí comienza toda una serie de aventuras delirantes, conocen al amanerado hijo del conde (Herbert von Krolock, interpretado por Iain Quarrier), buscan a Sarah, con la esperanza (a veces muy poca) de que siga viva e indagan la manera de destruir a los vampiros mientras duermen en sus ataúdes. Desgraciadamente, esto les resulta imposible y acaban dentro de un baile donde todos los vampiros juntos celebran un año más de vida, dándose un festejo a costa de unos humanos, en este caso Sarah y Magda. Los protagonistas se visten de vampiros pero son delatados por un enorme espejo que tan sólo les refleja a ellos.



**Ilustración 2.** *El Baile de los Vampiros*, Roman Polanski, 1967. Nuestros protagonistas serán delatados por un enorme espejo en el que sólo ellos aparecerán reflejados.

En el último momento consiguen huir con Sarah, y cuando ya parece que están a salvo y han dejado atrás todos los peligros que acechaban en el castillo, ella se vuelve hacia Alfred mordiénolo mientras el carro sigue avanzando velozmente. Y la voz del narrador nos vuelve a informar que el profesor y su ayudante se convirtieron en portadores de aquello que pretendían eliminar.

### c. Influencias

Las influencias de *El baile de los Vampiros* son múltiples. Por un lado hay una influencia de Hitchcock, no tanto en la manera de filmar del director como en la idea y atmósfera que consigue en sus películas. Él mismo se ha reconocido como un fan de la película *Psicosis*:

“TAYLOR MONTAGUE: ¿Hay alguna películas de terror que le gusten especialmente?

POLANSKI: Las viejas películas de terror. Siempre me gustó mucho *Psicosis*.

MONTAGUE: ¿Entonces usted es fan de Hitchcock?

POLANSKI: Era un fan de algunas de sus películas. En general, no es el tipo de cine que me atrae en gran medida, pero me gustó mucho *Psicosis*. Me gusta un buen susto en la sala. A bote pronto, no puedo recordarlo, pero sé que he tenido muchos grandes momentos viendo películas de terror”<sup>376</sup>

En algunos planos notamos cierta influencia tanto de *Nosferatu* de Murnau como de *Vampyr* de Carl T. Dreyer, pero, sin embargo, las películas a las que pretende parodiar son las de la Hammer. Así, toma elementos de todas ellas, como la elegancia del vampiro (un estilo que bien puede estar inspirado en el *Drácula* de Terence Fisher); la sensualidad que emana el film: las vampiras de la productora británica las hemos visto multitud de veces con camisones blancos y muy sexuales; o los paisajes nevados que pueden estar tomados de *Drácula*, *Príncipe de las tinieblas*. Respecto a la influencia de *Vampyr*, podemos apreciarlo en la secuencia con la que empieza la película “La secuencia de apertura, con un extraño embrollo en una posada nos recuerda mucho a *Vampyr* y es tan divertido intencionalmente como los últimos sin la misma intención.”<sup>377</sup>

Evidentemente no podemos hablar de comedias, o parodias del género de vampiros sin mencionar al dúo cómico Abbot y Costello. En la película *Abbot y Costello contra los fantasmas* (*Abbott and Costello meet Frankenstein*, Charles Barton, 1948) veremos desfilar a todos los monstruos de la Universal. Naturalmente *Drácula* incluido (e interpretado, como ya comentamos, por Bela Lugosi). Una comedia entretenida que narra las aventuras del dúo cómico que tendrán que enfrentarse a lo largo del metraje, además de al vampiro, al hombre lobo (interpretado por Lon Chaney Jr.) y al monstruo de Frankenstein (esta vez Glenn Strange). Aunque ésta no es la primera vez que aparece *Drácula* en un contexto no terrible, sino que la primera vez fue en un corto de animación de Walt Disney cuando el ratón Mickey va con su novia Minnie al cine y allí

---

<sup>376</sup> Traducción libre de: “Montague: Are there any horror movies that you especially like? Polanski: Old horror movies I always liked Psycho very much. Montague: So you were a fan of Hitchcock? Polanski: I was fan of some of his movies. Generally it's not the type of cinema that appeals to me greatly, but I liked Psycho. I like a good scare in the theatre. Offhand, I can't remember, but I know that I've had many great moments watching horror movies.” MONTAGUE, Taylor (20 October 2009) “Roman Polanski: An Exclusive Interview.” [En línea:<http://web.archive.org/web/20041121095701/http://www.geocities.com/mishaca/interviews/polanski.html>]

<sup>377</sup> Traducción libre de: “The opening sequence, with its strange imbroglia in an inn, is very reminiscent of *Vampyr*, and as funny intentionally as the latter often is unintentionally.” BUTLER, Ivan (1970) Op. Cit. P. 139.



entre los invitados, están el Conde Drácula y Frankenstein. El corto es de 1933 y se llama *El Gran Estreno de Mickey (Mickey's Gala Premier, Burt Gillet)*.

Y seguimos hablando de comedias, esta vez refiriéndonos a otra influencia, las obras de Jerry Lewis, en concreto *El profesor chiflado (The nutty professor, 1964)* es una comedia que parece gustarle mucho al director que toma la caracterización torpe de algunos de estos personajes para su película. Además, al profesor Abronsius le llaman “El Chiflado”, en inglés “The Nut”, un guiño a esta película. Otras influencias de las que no hemos hablado son la literatura, el cómic o incluso los dibujos animados, que también influyeron a Polanski en la realización de esta película:

“En *El baile de los vampiros* el conjunto de referencias también lo encontramos en la literatura (desde el *Drácula* de Bram Stoker a *El castillo de los Cárpatos* de Julio Verne), en los cómics (El profesor Tornasol de *Tintin* creado por Hergé no está muy lejos), en los dibujos animados (vemos el color y el tono libre de Tex Avery) o la primera comedia del cine que venía de los gags teatrales de Charles Chaplin, Laurel y Hardy o los hermanos Marx”<sup>378</sup>

Sin embargo a esta afirmación debemos incluir que la influencia, por ejemplo del *Drácula* de Stoker, es sólo circunstancial, ya que las películas a las que parodia tienen una influencia directa de esta novela.

Por supuesto hay también una influencia pictórica que se nota desde su etapa de cortometrajista. En *El baile de los vampiros* apreciamos la influencia de Marc Chagall, pintor que al igual que Polanski era judío con nacionalidad francesa. “Casi todos los planos de la posada de *El baile de los vampiros*, especialmente los de los decorados que reproducen la lograda posada centroeuropea se inspiran, en su composición, en series de lienzos de Chagall y especialmente en “yo y la aldea” (1919 Museo de arte moderno de Nueva York<sup>379</sup>).” Como curiosidad a este respecto añadir que el posadero de la

---

<sup>378</sup> Traducción libre de “In Per favore non mordermi sul collo l'insieme di riferimenti riguarda anche la letteratura (dal *Dracula* di Bram Stoker a il castello dei Carpazi di Jules Verne) il fumetto (il professor Tornasole di Tintin, creato da Hergé, non è molto lontano) il cartone animato (attraverso il tono colorato e libero di un Tex Avery) o ancora le prime comiche del cinema, come a prolungare le gag teatrali di Charles Chaplin, Stanlio e Ollio o dei fratelli Marx.” TYLSKI, Alexandre (2008) *The Fearless vampire killers/Per favore non mordermi sul collo*. En: VVAA (Stefano Francia di Celle, Ed.) (2008) Roman Polanski. Milán: Torino Film Festival. P. 107.

<sup>379</sup> MOLDES, Diego (2005) Op. Cit. P. 68.

película (y toda su familia) reciben el apellido de Shagal, tal vez como homenaje al pintor.

Actualmente, se ha convertido en una película de culto en muchos sectores, gozó además de tanta fama que Jim Steiman, Michael Kunze y Savid Ives escribieron una comedia musical de idéntico título que fue estrenada en el Teatro Nacional de Viena en 1997, posteriormente, en el 2000 en Stuttgart y en el 2002 en Nueva York. De nuevo en los Estados Unidos la obra supuso un fracaso, estrenándose en el teatro Minskoff de Broadway y aguantando menos de dos meses en cartelera. Las fuertes pérdidas tras la importante inversión realizada lo convirtieron en uno de los fracasos más clamorosos de la historia de Broadway.

Por último mencionaremos un film, *Et mourir de Plaisir*, dirigido por Roger Vadim en 1960. Si bien es cierto que la película podría enmarcarse en lo que hemos considerado cine manierista, al ser una película de coproducción entre Francia e Italia hemos considerado que podría haber sido influyente como cine francés a la hora de que Polanski realizase su film de vampiros. En Francia, debemos afirmar que no encontramos tantas películas de vampiros como en el resto de países. Ya hemos analizado *La Bruja Vampiro* de Dreyer pero hay otros títulos que debemos mencionar y que no son tan conocidos. *Et mourir de plaisir*, que llegó a España directamente a la televisión bajo el título de *Sangre y rosas*. Narra la historia de Le Fanu. En España es poco conocida, ya que encontramos componentes eróticos que resaltan el lesbianismo, las relaciones incestuosas o incluso la necrofilia.

*Sangre y rosas* comienza con un viaje en avión, de París a Roma donde Mircalla, mediante una voz en off nos cuenta que vivió en el pasado pero también ahora. La protagonista, Carmilla (interpretado por Annette Stroyberg) es poseída por Millarca, una antepasada maldita y se enamora de su primo Leopoldo (Mel Ferrer), lo que empieza a destruirla. Gracias a una explosión en el panteón de la familia la posesión puede culminarse, ya que en todo momento Carmilla oye la voz de Millarca en su cabeza. Los animales se asustan de ella, y su primera víctima será la criada Lisa. Pero enloquece más, a medida que su primo le da falsas esperanzas para arrebatárselas después. Trata de acabar con Georgia, la prometida de Leopoldo. Y muere huyendo de toda la situación cuando un grupo de soldados, que maniobran cerca del lugar, hacen explotar una mina que la empuja a una alambre de espinos y queda atravesada en la valla. En el final vemos cómo Georgia sostiene una rosa que se va marchitando poco a poco junto a su prometido, lo que nos indica que Millarca ha conseguido su propósito y que Leopoldo finalmente es suyo (ya que la vampira ha ocupado su cuerpo).

Respecto a las características de este vampiro son curiosas ya que puede pasear a la luz del día o reflejarse en el espejo y como única característica que la delata es una mancha roja en su pecho, pero que sólo podrá ver ella. Otro aspecto que descubre al vampiro es que las rosas que tocan se marchitarán.

### 3.5.3.5. Análisis

#### a. Apuntes Interpretativos

Lo irónico de esta película es que se haya convertido en un paradigma del cine de terror vampírico, siendo una parodia. Si bien la historia sigue en estructura a la de Drácula, los roles cambian, siendo el hijo del conde homosexual, el conde nazi y el ayudante (interpretado por el propio Polanski) un miedoso. El conde se llama Von Krolock, claramente influenciado por el Conde Orlock. A este respecto mencionaremos a Erreguerena, quien afirma que “concebida exteriormente como una parodia del cine de terror, *El baile de los vampiros* es un comentario sobre las pautas morales del género mientras los vampiros son caracterizados ya de una manera directa por sus “diferencias” con respecto a la moralidad externa de la sociedad (...) ésta adopta síntomas externos de infantilismo innato y enfermizo que remite tanto a la fragilidad de sus creencias como a la debilidad de sus estructuras mentales”<sup>380</sup>. Y es por ello que los personajes de la película están caracterizados de esta manera, respondiendo a una intención clara que no descubrimos hasta el final, cuando vemos que quien creía haber eliminado la plaga es en realidad portadora de la misma. Una crítica brutal de la hipocresía de la sociedad y de la moral tradicional y de todo contra lo que ésta lucha o cree estar luchando.

Es interesante cómo en algunos momentos esta película nos produce auténtico horror, aunque durante lo largo de su metraje nos mantenga la sonrisa o incluso nos despierte alguna que otra carcajada. Y es que como afirma Butler, “Polanski puede estar haciendo burla de las convenciones, pero nunca se mofa de los momentos individuales”<sup>381</sup>. Y es que se satiriza los films llevados a cabo por la productora Hammer, al mismo tiempo que se hace un homenaje a estas cintas. “La caricatura surge así de la comprensión de los pilares que soportan el entramado fundamental de lo satirizado y una vez esa urdimbre es bien digerida yendo más allá por la vía de la

---

<sup>380</sup> ERREGUERENA, María Josefa (2002) Op. Cit. P 147.

<sup>381</sup> Traducción libre de: “Polanski may be mocking the convention-he never mocks the individual moment.” BUTLER, Ivan (1970) Op. Cit. P. 129.

exageración”<sup>382</sup>. Sin embargo, lo que más llama la atención es el hecho de que en 1967, con Hammer Films aun realizando películas de vampiros, Polanski fuese capaz de asimilar y tomar una perspectiva temporal suficiente para homenajear el tratamiento que Hammer daba a los monstruos clásicos.

Al respecto de las ideas del conde, mencionaremos la película *Jonathan, los vampiros nunca mueren*, (*Jonathan*, Hans W Geissendörfer), entre 1969 y 1970, en plena república federal alemana, usando de nuevo el mito del vampiro para hacer una crítica social y política<sup>383</sup>. Una comunidad de vampiros imponen su oligarquía desde su castillo hasta que los aldeanos, cansados y encabezados por Jonathan –Jürgen Jung– asaltan la fortaleza. Relacionar nazismo o guerra y vampirismo es muy común a partir de la Segunda Guerra Mundial, se hará continuamente en el mundo del cómic, por ejemplo en la revista norteamericana *Collier's*, el número de diciembre de 1942 nos muestra un piloto japonés de un bombardero como si fuese un vampiro, o el cómic más actual *American Vampire: Survival of the Fittest*, guionizada por Scott Snyder y dibujada por Sean Murphy, ubicada en la Segunda Guerra Mundial, los nazis son vampiros.

La relación entre los personajes es bastante interesante. Naturalmente el vampiro es el amo, que usa a los demás en su propio beneficio, pero en esta caso hay también una jerarquía entre los propios vampiros.

Respecto a la sexualidad de la película, está bastante acrecentada, debido también al erotismo presente en todas las películas de Polanski. A Sarah (Sharon Tate) nos la presentarán bañándose desnuda, de pie, aunque se esconderá avergonzada en cuanto abran la puerta y la dejen al descubierto. Más adelante veremos como Shagal tiene a su hija sentada en sus rodillas y la pega en el trasero por haber usado la bañera, una escena incestuosa que Alfred y Ambrosius contemplan con placer. Además ella llevará un escotado camisón blanco, una de las caracterizaciones preferidas de Polanski que ya utilizó Catherine Deneuve en *Repulsión* o Mia Farrow en *La semilla del diablo*. Al día siguiente, Sarah acude a Alfred para que le deje su bañera y de nuevo se nos presentará como una figura tremendamente erótica, tanto por su escote, como por sus caricias o su mirada complaciente. Por otro lado, veremos claramente cómo los colmillos aparecen como consecuencia directa de la excitación del vampiro: Herbert se excita con Alfred y sus colmillos aparecen como símbolo de su erección.

---

<sup>382</sup> PEDRERO, Juan Andrés (2008) *Terror Cinema*. Madrid: Calamar Ediciones. P. 382.

<sup>383</sup> BORRMANN, Norbert (1999) *Vampirismo, el anhelo de la inmortalidad*. Barcelona: Timun Mas.



**Ilustración 3 y 4.** *El Baile de los Vampiros*, Roman Polanski, 1967. Los colmillos de Herber, el hijo del conde, aparecen al excitarse con Alfred y a partir de aquí intentará morderle. Al igual que el Conde muere a Sarah tras verla desnuda en la bañera.

Las recurrentes escenas del escote de Magda serán usadas en múltiples ocasiones, serán las miradas esquivas de Alfred la que nos muestre su interés.

Por otro lado, la escena final es también una comparación entre la mordedura de un vampiro y el orgasmo, pero esta vez veremos a la vampira morder. En el carruaje, Sarah muerde a Alfred que ante el éxtasis se le queda el pie tieso (simbología de un pene en erección) y el zapato sale disparado, simbolizando la eyaculación.

#### b. La película en su contexto.

El contexto histórico en el que se enmarca la película está marcado por dos puntos álgidos. Por un lado, el asesinato de Martin Luther King en abril de 1968, dio al traste con la creencia en un mundo donde blancos y negros tuviesen los mismos derechos. Por otro, la semana de mayo francesa donde los estudiantes de París iniciaron una revolución en las barricadas de las calles. Las ilusiones de la época anterior comenzaban a desvanecerse, aflorando problemas como la tensión internacional, la crisis del petróleo...

Polanski nos está diciendo con todo su film que la época de las películas de terror de vampiros se ha acabado, por ello triunfa el mal. Al igual que en *La semilla del diablo*, en el que el demonio sigue entre nosotros. Una visión pesimista en el que nos indican que no hay futuro. Pesimismo lógico si tenemos en cuenta que es el año en que comenzó la Guerra de los Seis Días que enfrentó a Israel contra Egipto, Jordania y Siria, con el apoyo de Irak, Kuwait, Arabia Saudita, Sudán y Argelia. O el golpe de Estado de Grecia, liderado por el coronel Georgios Papadopoulos, que acabó con cualquier mínima libertad (una de las primeras medidas del gobierno fue prohibir el pelo largo o las minifaldas) y que duró hasta 1974.

Más o menos por la fecha en que se estrenó *El baile de los vampiros*, Jean Rollin, cineasta de origen francés que falleció en el 2010, debutó con *Le viol du vampire* (1968), traducida en España como *La reina de las vampiras*, que narra cómo cuatro hermanas son violadas y asesinadas por unos campesinos, pero serán resucitadas por una vampira. Con una larga carrera cinematográfica a sus espaldas en la mayoría de sus obras aparecen vampiros, y todos sus relatos tienen un corte erótico. El siguiente film: *Desnuda entre las tumbas* (*La vampire nue*, 1969), será ya rodada en color, y narrará una historia de sectas. La película que más éxito recaudó fue *Los temores de los vampiros* (*Le frisson des vampires*, 1971) que es, además, la más conocida de este autor. En ella veremos vampiros hippies que aterran a un matrimonio joven que acaba de mudarse al castillo. “Se cuenta que los diálogos fueron improvisados por los propios actores, lo que explica tantos silencios y sentencias solemnes salidas de tono, que aumentan, por otro lado el aspecto numinoso y onírico del conjunto.”<sup>384</sup> Su siguiente película *Requiem por un vampiro* (*Vierges et vampires*, 1971) es más violenta que las anteriores, y nos narra los infortunios de dos jóvenes que llegan a un castillo donde habitan unos vampiros. *Levres de Sang* (1975) de nuevo con las mismas características que hemos visto hasta el momento (un castillo donde habitan los vampiros, silencios, mordeduras, sexualidad enfatizada...). En 1982 realiza *La norte viviente* traducida en España como *La muerta viviente* y que se acerca más a lo que podríamos considerar el género gore. Realiza multitud de films con la misma temática, pero mencionaremos *Les deux orphelines vampires* que nos narra la historia de dos huérfanas ciegas que al llegar la noche se convierten en terribles vampiras de perfecta visión. Deciden viajar a Nueva York o París en busca de víctimas, mientras que reviven su pasado (1997). *La novia de Drácula* (*La fiancé de Dracula*, 2002) fue su última película de vampiros, en ella veremos desfilar toda una serie de criaturas sobrenaturales como mujeres lobos u ogros. Aunque su último film es *Le masque de la Méduse* del 2010.

---

<sup>384</sup> GOMEZ, Ángel (2008) *El vampiro reflejado*. Madrid: Imágica Ediciones S.L. P. 150.

### c. Características del vampiro

Este vampiro es la encarnación del mal, como hemos visto hasta el momento se mueve en las sombras y es capaz de transformarse en murciélago. Depende de la sangre para seguir existiendo, pero al ser ya todos vampiros, necesitan seducir a los extranjeros. Es inmortal pero no puede salir de un castillo. Y sin ninguna duda es la nobleza en decadencia. No sólo el vampiro jefe y su hijo, sino que durante la reunión estos nos recuerdan a los bailes de la aristocracia, tanto por sus ropajes como por el castillo que habitan. De nuevo los vampiros volverán a recordarnos a la nobleza que nostálgica admira sus tiempos gloriosos. En este caso, todos los que despiertan para esa noche descansan en el cementerio familiar del castillo por lo que podemos deducir que son sus antepasados.

Todas las características que habíamos visto hasta el momento están presentes: no se refleja en el espejo, es capaz de hipnotizar con su mirada, le destruye la estaca, la luz del sol y los ajos, y le veremos vestido con capa. Tanto su aspecto, como sus estereotipos habituales los encontramos en este vampiro, cuya diferencia fundamental está en sus inclinaciones sexuales o en sus ideas. Un aspecto primordial es que no a todos los vampiros les asusta el crucifijo, sino que tan sólo a los católicos, por el contrario, los vampiros judíos se mofan de la cruz al verla.

Respecto a su aspecto físico, debemos decir que su caracterización está basada en el Drácula que por esos momentos encarnaba Christopher Lee para las producciones de Hammer Films<sup>385</sup>.

Algo novedoso es que una vez al año todos los vampiros moradores del castillo se reúnen. Así, Alfred y Ambrosius asistirán atónitos al despertar de un montón de vampiros, lo cual inaugura un nuevo tipo de chupasangres: los que hibernan. Estos despiertan una vez al año para acudir a un baile y darse un banquete a costa de algunos humanos. El líder de todos ellos es el encargado de llamarles.

---

<sup>385</sup> MOLDES, Diego (2005) Op. Cit.



### 3.5.3.6. Promoción

La película costó en total más de dos millones de dólares que se reunieron, como ya hemos dicho, entre dos productoras europeas y la major estadounidense Metro Goldwyn Mayer. Es un precio muy elevado en aquellos años “y desorbitada si tenemos en cuenta que no poseía ninguna gran estrella como reclamo publicitario que justificase esta inversión en un proyecto de autor”<sup>386</sup>. Y es que a pesar de ser un director relativamente conocido en EEUU no era un referente para el gran público, ni atraía a grandes masas de espectadores, por lo que el presupuesto no deja de ser sorprendente.

El montaje original de Polanski era de 118 minutos, para la distribución en los Estados Unidos se dejó en 91 minutos, se suprimieron algunos chistes, se retocó la música, se doblaron a algunos actores para suprimir el acento británico (con una entonación centroeuropea paródica) por el norteamericano, se añadió un prólogo en animación donde se explicaba cómo luchar contra los vampiros y se cortaron la mayoría de las secuencias eróticas. El resultado: un desastre comercial. El responsable de todos estos cambios fue el productor Marty Ransohoff, por quien Polanski se sintió traicionado y del que más adelante diría: “Dentro de cada productor cinematográfico se encuentra un productor cinematográfico fracasado, pero yo descubrí con gran consternación que Marty Ransohoff era algo más que un montador aficionado: era un auténtico asesino de las obras de las personas.”<sup>387</sup> Pero Ransohoff sólo tenía derechos sobre la copia para los Estados Unidos y Canadá. Así que en 1968 la película se reestrenó en Reino Unido y Francia con un montaje de 124 minutos que sí autorizó Polanski. En 1969, se estrenó en Madrid una versión censurada de 103 minutos y con la entrada prohibida a los menores de 18 años. La acogida en España a pesar de la censura fue bastante buena. En 1981 se volvió a reestrenar en Francia, donde el éxito fue total, en España en el 2003 fue proyectada en la Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.

---

<sup>386</sup> MOLDES, Diego (2005) Op. Cit. P. 189.

<sup>387</sup> POLANSKI, Roman (1985) Op. Cit. P. 280.

#### a. Repercusiones Posteriores

Las repercusiones posteriores serán múltiples. Debemos hablar de una película alemana realizada por el director británico Freddie Francis, se trata de *Gebissen wird nur Nachts*, realizada en 1970. Su título anglosajón será *The Vampire Happening*, y en España pasó directamente al vídeo bajo el nombre de *Chúpame... la sangre, tío*. Al final de la película aparecerá el propio Ferdy Mayne llegando en un helicóptero y acompañado de unos guardaespaldas.

Tal vez sea aventurado afirmar que cabe alguna posibilidad de que William Edwards decidiese darle un toque de comedia a su película *Dracula, the dirty old man*, de 1969, tras ver el éxito que Polanski estaba recaudando. Así la película tiene toques de porno blando con un Drácula, interpretado por Vince Kelly, al que se le ha convertido en un viejo verde.

Posteriormente, en 1974 se realiza en Inglaterra *Son of Dracula*, película dirigida por Freddie Francis, con un guión de Jennifer Jayne. Harry Nilson interpreta a Drácula, y Ringo Starr (también productor del film) a su hijo, cuyo nombre es Count Down<sup>388</sup>. El argumento nos traslada a 1880, al castillo del Drácula, donde asistiremos a su aniquilación. Su aspecto es muy parecido al del Conde Orlok en *Nosferatu* con orejas puntiagudas y ralo pelo en las sienes. Sin embargo, pronto pasaremos a la parte cómica, que se desarrolla cien años después con el hijo del vampiro que quiere formar una banda de rock integrada por varios monstruos como Frankenstein o el hombre lobo. En 1972, Harry Booth dirige la comedia inglesa *Go for a Take*, también conocida como *Double Take* en EEUU, donde Dennis Price da vida a Drácula. Otra película que va en esta misma línea paródica en este mismo año es *Vampira* dirigida por Clive Donner, David Niven será el encargado de dar vida al chupasangre, rodeado de Linda Hayden y Verónica Carlson. De 1975 es la película *Train Ride to Hollywood* dirigida por Charles R. Rondeau.

Otra película que debemos mencionar es *Múerdame señor conde*, también conocida como *Las pícaras aventuras de Drácula* aunque su título original es *Il cav. Costante Nicosia demoniaco*. Dirigida por Lucio Fulci en 1975 es una comedia con un

---

<sup>388</sup> Juego de palabras en inglés entre Count: que significa Conde pero que detrás de Down quiere decir "Cuenta atrás".

marcado corte erótico. Lo más interesante es que Fulci parece haberse inspirado directamente en el film de Polanski al mostrarnos un vampiro homosexual, el conde Draculescu. Personaje muy parecido a Herbert von Krolock, el hijo del Conde Von Krolock en *El baile de los vampiros*.

Una película realizada diez años después de *El baile de los vampiros*, pero que gozó de gran éxito fue *Amor al primer mordisco* (*Love at Firts Bite*, Stan Dragoti, 1979). George Hamilton será el encargado de dar vida a Drácula. Y podríamos seguir mencionando comedias de vampiros posteriores, como *Vampiros en la Habana*, (1985) que se trata de una coproducción hispano-cubana dirigida por Juan Padrón o *Una Pandilla alucinante* (*The Monster Squad*) dirigida por Fred Dekker en 1988 en el que de nuevo veremos desfilar toda una serie de monstruos (Frankenstein, La momia, El hombre lobo...) y naturalmente Drácula, interpretado por Duncan Regehr. Lo más interesante del film es la mirada infantil desde la que está hecho el film y la ambientación gótica: lagunas recónditas o castillos escondidos.

En 1980 mencionamos otra comedia de vampiros: *Fundido a negro* (*Fade to black*, Vernon Zimmerman) una comedia negra que sigue el planteamiento del cine sobre cine. Posteriormente, en 1985 Tom Holland dirige y escribe *Noche de miedo* (*Fright nighth*) en la que Chris Sarandon da vida a al vampiro Jerry Dandrige. A pesar de ser una película claramente para adolescentes, el film tendrá una trama de reencarnación, donde el monstruo intenta seducir a la protagonista femenina (interpretado por Amanda Bearse). Esta vez el experto en vampiros no es ningún doctor sino un presentador de televisión llamado Peter Vicent e interpretado por Roddy McDowald. Uno de los aspectos más interesantes de este film es el hecho de que el vampiro, que en condiciones normales parece un hombre seductor, cuando tiene sed o siente ira, se transforme en un temible monstruo. Esta película tiene una continuación con *Noche de miedo II* (*Fright night part 2*, Tommy Lee Wallace, 1988). A raíz de este film aparecieron multitud de películas tratando de conseguir ese éxito, películas de adolescentes con tonos de comedia y de terror, citaremos *Jóvenes Ocultos* (*The lost boys*, Joe Schumacher, 1987) de la cual hablaremos más adelante.

Por último mencionaremos una comedia más reciente, de 1996: *Drácula, un muerto muy contento y feliz*, (*Dracula: dead and loving it*, Mel Brooks). Trata de parodiar la versión realizada por Coppola que veremos más adelante, pero que tiene unos tintes muy similares a la película de Tod Browning y con algunos aspectos del film de Polanski, como la manera de los condes de sorber la sangre o la escena en la que descubren al vampiro que será colocando un enorme espejo en un baile. El único que

no se refleja es Drácula. Es normal que realizase esta película tras el éxito que tuvo con *El jovencito Frankenstein* y siguiendo en la misma línea que la ya mencionada *Amor al primer mordisco*. Además muchos otros films homenajearán a Polanski posteriormente, por ejemplo en *Van Helsing* (ib. Stephen Sommers, 2004) asistiremos a un baile de máscaras en un palacio en Budapest donde el vampiro ha secuestrado a la protagonista femenina y baila con ella junto a los demás invitados frente a un enorme espejo.

Como ya hemos dicho, la película gozó de tanto éxito que en 1997 se estrenó un musical en Viena.

### 3.5.5. *Nosferatu vampiro de la noche*. Werner Herzog, 1979.

El film *Nosferatu* dirigido por Herzog en 1979 es una obra clave dentro del cine moderno, un homenaje al Expresionismo y a Murnau, director al que Herzog siempre ha admirado. La obra resultante, aunque muchos planos estén repetidos con literalidad y muchos diálogos estén reproducidos de los rótulos, no fue una mera fotocopia de la de Murnau, sino que está dotada de la personalidad y el estilo propio del director. La realización el film fue bastante arriesgada, no sólo por confrontarse a Murnau sino por hacerlo con una obra clave que se apoya a su vez en la novela de Stoker, y de ahí tomará los nombres de los protagonistas y otros recursos.

Werner Herzog (Munich, 1942) es un director muy polifacético, considerado uno de los fundadores del Nuevo Cine Alemán, en algunas de sus obras nos presenta personajes marginales en la sociedad burguesa, por ejemplo *Corazón de Cristal* o *El enigma de Gaspar Hauser*. Además, sus obras suelen aunar ficción y documental, y este film sigue ese mismo planteamiento. Carlos Díaz Maroto afirma de esta película y de su director: “Extrañísimo realizador, tendente a aunar maneras realistas y alegóricas, resultaba de hecho un hombre interesante para el proyecto de dotar a una historia sobrenatural de un temple cuasi-documentalista”<sup>389</sup>. La voluntad del realizador, además del evidente homenaje al Expresionismo reside en pretender una convergencia histórica entre los años 20 en los que fue realizado *Nosferatu* y los 70, actuales del director, representando el nuevo cine alemán. Por ello, el film nos remite continuamente a la cultura alemana, veremos la influencia de los cuadros de Brueghel, especialmente en las escenas del carnaval en la plaza Delft, parecen tomadas del cuadro *El combate entre Don Carnaval y Doña Cuaresma*<sup>390</sup> donde también veremos grupos de religiosos caminando en medio de la fiesta. El Bosco también será una clara influencia en las escenas finales en las que la muerte toma la ciudad y todo parecerá un infierno. Las montañas con niebla parecen extraídas de un cuadro de Friedrich, *Viajero frente a un mar de nubes*<sup>391</sup>, cuadro en el que un hombre, vestido de negro y vuelto de

---

389 DIAZ, CARLOS (2000) *Cine de vampiros: una aproximación*. Navarra: Recerca editorial. Colección “Peeping Tom” n1. P. 11 y 12.

390 El título original de la obra es *Het Gevecht tussen Carnival en Vasten*, pintado por Pieter Brueghel en 1559. Actualmente se encuentra en el Museo de Arte de Viena, Austria.

391 El título original es *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, pintado por Caspar David Friedrich en 1818. Actualmente se encuentra en museo Kunsthalle de Hamburgo, Alemania.

espaldas parece tener que enfrentarse a la naturaleza que se extiende ante él. La música, de Wagner o de Popol Vuh o por supuesto, lo más evidente, el cine expresionista alemán trata de conectar este nuevo cine con la cultura alemana. Por otro lado, la película es hija de su tiempo, por lo que además de la influencia de los cuadros citados, también está imbuida en la estética de las películas de los setenta, con remanentes del expresionismo que podemos ver *Alicia en las ciudades* (*Alice in den Städten*, Wim Wenders, 1974) o *Aguirre, la cólera de dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, Werner Herzog, 1972). Así Carlos Díaz Maroto afirma que “efectúa un tratamiento de contraposición, otorgando, como se dijo, a una historia sobrenatural una impronta naturista”<sup>392</sup>.

También se habrán perfeccionado las soluciones narrativas, y así vemos como se deja a un lado algunos elementos como los negativos del viaje de Hutter, y sin embargo se incorporan otros como escenas del castillo y del paso del tiempo. Otro de los detalles que cambia es el hecho de que en la película de Murnau, Hutter logra entregar una carta a un campesino que pasaba cerca del castillo mientras que en el film de Herzog Harker escribirá todos sus pensamientos en un diario. De este modo se logra dar al castillo la sensación de una mazmorra: ningún documento saldrá de ese lugar. El recurso del diario ya lo habíamos visto en el film ya analizado *Horror of Dracula*, donde además, sirve como hilo conductor de la narración.

Es interesante el hecho de cómo nos muestra Herzog la llegada de Harker al castillo. Ese paso a lo sobrenatural nos lo alarga mucho más que en cualquier película que hayamos visto. Ya antes de llegar al castillo, Harker deberá enfrentarse a la naturaleza. Todo ese recorrido lo hará acompañado por la banda sonora dando la impresión de que se adentra en su propia perdición: “Werner Herzog dota a la palabra ‘puente’ de una significación musical, ya que en su *remake* de *Nosferatu* la ‘travesía’ se lleva a cabo en la banda sonora a lo largo del episodio de la subida al castillo, cuando la música del grupo Popol Vuh es sustituida por El Oro del Rhin, que sirve para retomar aunque a otro nivel el tema del agua que se encontraba presente a lo largo de todo el pasaje”<sup>393</sup>. Cada director nos ha mostrado a su manera la entrada de lo natural a lo sobrenatural. En el caso de *Dracula* (Tod Browning, 1931) a pesar de todas las puertas que sí atraviesa, la verdadera frontera reside en la tela de araña que Dracula traspasa sin romper, pero en cambio, Renfield deberá arrancarla para poder entrar en el castillo.

---

<sup>392</sup> DIAZ, CARLOS (2000) Op. Cit. P. 12.

<sup>393</sup> LEUTRAT Jean-Louis (1999) *Lo fantástico en el cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada. P. 64.

Del escalofriante plano que hablábamos en el que el conde Orlok está en la cubierta del barco y mira a cámara, Herzog sin variar la posición de la cámara, hace entrar al vampiro por la derecha. Y aunque en su momento Kinski no produjese el mismo espanto que produjo Schreck a los espectadores, ese cambio, apunta Casas está más en sintonía con el propio movimiento del barco<sup>394</sup>. Y sigue produciendo un escalofrío terrorífico dando la sensación de que no hay una escapatoria posible: el vampiro, desde una posición de poder, mira directamente al espectador, y al no haber contraplano (igual que en la de Murnau) nos da a entender que cualquiera de nosotros puede ser la siguiente víctima. No es necesario ir en el barco para caer en las garras del vampiro, el hecho de todo lo que trae consigo (la peste) nos hará caer en sus redes de una manera u otra. La naturaleza es vista de una manera monstruosa en el film, que tiene un estilo documental. Kinski, había trabajado en ocasiones anteriores con Herzog, nos mostrará una actuación un tanto teatral, sobreactuada, lo cual, entendemos que tiene un doble motivo: por un lado nos conecta de nuevo con el film de Murnau, en donde los actores vienen todos de una trayectoria teatral, y así son sus actuaciones y por otro ayuda a conectar con el clima de irrealidad y onirismo presente en todo el film.

Argumentalmente, el film es parecido a su predecesora: Jonathan Harker, es enviado al castillo de Drácula para ayudar al conde a cerrar unos negocios sobre la compra de unas posesiones en Wismar. Se enamorará de una fotografía que trae consigo Harker de su esposa y se trasladará al centro de la ciudad llevando la destrucción a su paso. Hay algunos cambios argumentales evidentes en comparación con el film de Murnau, los más destacables son, según Carlos Díaz Maroto: “Lucy no muere tal como en el film de Murnau; y lo más destacado, Harker, una vez desaparecido el conde finaliza su conversión y asume la condición vampírica”<sup>395</sup>. Algunos cambios en la película nos sirven para ubicar el *Nosferatu* de Murnau, por ejemplo, el hecho de que veamos un niño violinista zingaro en los patios del castillo o el hecho de que la actriz que interpreta a Lucy (Isabelle Adjani) mire un retrato de Greta Schroeder, la actriz que interpretó a Ellen en el film de Murnau. También hay aspectos tomados de la novela de Stoker, algunos diálogos o los nombres de los protagonistas. El doctor Van Helsing participa en esta película de un modo más activo que en la de Murnau, que a nivel argumental está bastante desaprovechado, haciéndole una presentación muy sugerente junto a unas plantas carnívoras para prácticamente no volver a introducirlo. A pesar del gran interés que parecía tener Herzog por el

---

394 CASAS, Quim (2005) *Las miradas de la noche, cine y vampirismo*. (Hilario Rodríguez coord.) Madrid: Ocho y medio.

395 DIAZ, CARLOS (2000) Op. Cit. P. 11 y 12.

ocultismo, al igual que Grau, los signos ocultistas que vemos en la película de Murnau, aquí se han perdido o los vemos de una manera completamente distinta.

En ambos Nosferatu, nos encontramos un vampiro arcaico, el punto de partida para que el vampiro evolucione. Se ahonda en el mal primitivo, es por ello que son seres más básicos que los vampiros que veremos posteriormente, queda excluido de esta afirmación el Nosferatu de *La sombra del vampiro*, que es capaz de pactar con un director para la realización de una película. Éste sería el siguiente paso, la toma de conciencia del vampiro.

Como resumen de estas tres películas que hemos hablado citaremos a Quim Casas quien también habla de los sentidos de estas tres películas: “La composición del plano más bello de Nosferatu, el vampiro, el de Ellen sentada en un banco en la playa llena de cruces, se reproduce con su luz brumosa, como si el mar, el cielo y la arena fueran uno solo, en Nosferatu. Eso es tangible, es visual, pero aquello que no puede atrapar el cine, el gusto y el olfato, también se reproduce de una película a otra: las imágenes de Murnau y Herzog saben a muerte, mientras que las de Merhige son un sueño de láudano.”<sup>396</sup>

La película ganó en 1979 el Oso de Plata en el Festival de Berlín y Klaus Kinski a raíz del éxito de esta película protagonizó *Nosferatu, Príncipe de las Tinieblas* (*Nosferatu a Venezia*, Augusto Caminito, 1988). En la película, el aspecto del vampiro será completamente diferente a la de su predecesora, llevando en esta ocasión el pelo largo y bastante menos maquillaje.

---

<sup>396</sup> CASAS, Quim (2005) Op. Cit. P. 75.



### 3.6. VAMPIROS POSTMODERNOS

#### 3.6.1. Marco histórico.

Primeramente debemos explicar a qué nos referimos con el término postmodernos. Es un término difícil de concretar, tal y como afirma Inés Toharía: “Dado lo problemático que resulta definir hoy qué es exactamente lo ‘postmoderno’ tanto en la literatura como en el cine, surgen nuevas cuestiones: ¿Las muy diversas obras literarias o cinematográficas contemporáneas comparten entre sí algo más que la época en la que fueron creadas? ¿Existe verdaderamente el texto o el film postmoderno?”<sup>397</sup> La problemática respecto al término es evidente, “Es importante reconocer una serie de elementos que permitan la distinción de la evolución de una estética clásica, moderna y postmoderna (...) El paradigma establece que lo clásico es lo tradicional, mientras que lo moderno es una tradición de ruptura al estar esos códigos en permanente recreación. Desde esta visión la cultura postmoderna yuxtapone los elementos que originariamente pertenecen a ambas tradiciones como una forma de mirar los textos; y en esa línea y sentido estricto, podríamos decir que no habría textos postmodernos, sino interpretaciones postmodernas de los textos.”<sup>398</sup> Es decir que habiendo visto las características de las películas clásicas, y la de las películas modernas las películas postmodernas se nos presentarían como una conjunción de los elementos de ambas. Sin embargo, debido a la problemática existida en torno al término, nosotros nos referiremos a las obras realizadas a partir de los años ochenta. Hay varias características que se suelen atribuir a la postmodernidad, y lo veremos en las películas analizadas que tienen esos rasgos en común, sin embargo nosotros nos centraremos en la década de los 80, los 90 y el 2000, hasta que una película cambie totalmente la forma en la que vemos al vampiro. La fecha que podríamos marcar sería a partir de

---

<sup>397</sup> TOHARÍA, Inés (2013) *La permeabilidad del arte: Sociedad e individuo ante la literatura y el cine contemporáneo* En VVAA. ESTEBAN Joaquín (Ed) *El imaginario cinematográfico y la sociedad moderna*. Valladolid: Colección Seminarium. P. 84.

<sup>398</sup> PALAZÓN, Alfonso (2013) La ruptura ficcional de la tradición postmoderna en VVAA. ESTEBAN Joaquín (Ed) *El imaginario cinematográfico y la sociedad moderna*. Valladolid: Colección Seminarium. P. 100.

1978, año en que John Carpenter estrena *La noche de Halloween*. Losilla<sup>399</sup> considera que con este film se propone algo nuevo, un sendero distinto pero que enlaza al mismo tiempo con la tradición clásica.

En noviembre de 1980 ganaba Ronald Reagan, representante del partido Republicano, las elecciones presidenciales de los EEUU, a Jimmy Carter, el representante del partido demócrata que tan sólo consiguió un 41% de los votos. Reagan, impartió una política “anticomunista” en un periodo en el que tan solo una año antes la Unión Soviética invadió Afganistan (en protesta por esta invasión 58 países no participaron en los Juegos Olímpicos realizados en Moscú, en 1980). Tensión que supuso de nuevo un periodo parecido a lo que podríamos considerar una segunda guerra fría. Y ese mismo año en Gran Bretaña llegó al poder Margaret Thatcher con una política neoconservadora. Comenzó en estos años un movimiento conservador de las cuales, aún hoy en día, se conservan ciertos aspectos de sus políticas: “los años 80 transformaron de significativamente la cultura política de la nación, como la industria de Hollywood y sus productos”<sup>400</sup>. Sin embargo, con este cambio EEUU volvió a tener esperanza en una mejor calidad de vida, ya que durante su mandato como gobernador de California (1967-1975) había legalizado el aborto y conmutado las penas de muerte, a pesar de la dureza con la que reprimió movimientos estudiantiles de protesta. La crisis del petróleo que azotó EEUU entre 1973 y 1974 (donde el precio del barril aumentó un 70%) fue tan sólo la primera, después llegaría otra de 1979 a 1980 que naturalmente afectó a nivel mundial y todos los frentes, desde el desempleo hasta el precio de la gasolina. En Irán el nuevo gobierno surgido tras la revolución de los ayatolás tomó como prisioneros varios ciudadanos estadounidenses, la misión de rescate fue un estrepitoso fracaso en la que murieron varios militares. Los ciudadanos de los EEUU querían evadirse de toda esta crisis y por ello en el cine películas como *Apocalypse now* (ib. Francis Ford Coppola, 1979) o *New York, New York* (ib. Martin Scorsese, 1977) no tuvieron una gran acogida. Si la tuvo en cambio *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) porque lo que se busca es distracción.

Seguiremos viendo películas góticas de terror, una de ellas es *La niebla* (*The Fog*, John Carpenter, 1980). En esta película, a pesar de estar ubicado en la actualidad con un montón de aparatos modernos como coches, teléfonos o televisores no deja de tener las bases del relato gótico. Basado en una novela de H. P. Lovecraft, pone en

---

399 LOSILLA, Carlos (1993) *El cine de terror*. Barcelona: Ediciones Paidós.

400 Traducción libre de: “The 1980s significantly transformed the nation’s political culture, as it did the Hollywood industry and its products”.

PRINCE, Stephen (2007) *American Cinema of the 1980s*. Oxford UK: Berg Oxford. P. 1.

cuestión el sueño americano en una época en la que Ronald Reagan había propuesto un “rearme moral” (recordemos que sólo un año después de ser elegido el presidente ordenó la construcción de una bomba de neutrones llamada “Bomba Limpia” que mataba a las personas sin dañar edificios). Con el indudable sello de su director, John Carpenter, quien pertenece a una generación de autores que realizaron películas de terror estadounidenses y que aprovechan estas mismas para hablar de la sociedad estadounidenses, de la cultura y de sus preocupaciones. Otros de estos autores son Hooper, Craven... Sin embargo el *american gothic* dejó de ser una constante, para ser más bien una excepción, en el resto de películas de terror que se realizaron veremos normalmente grandes cantidades de sangre y muchos sustos. Sin embargo, todas conservarán ciertos aspectos del *american gothic*, por ejemplo, la película *Carrie* (Ib. Brian dePalma, 1976), a pesar de estar ubicada en un instituto actual (de esos años) la parte gótica la encontramos en la casa de la protagonista, en el cuarto oscuro en el que la madre la encierra que funciona como una mansión terrorífica. Por otro lado, esta misma película contendrá asimismo grandes cantidades de sangre (le tirarán un cubo de sangre de cerdo en el baile del instituto y completamente manchada asesinará a su compañeros de clase uno por uno). Por lo que asistimos a una mezcla del *american gothic* con otros formatos, o una evolución del mismo.

Durante estos años el cine tradicional comienza a ser sustituido por formatos electrónicos, en un proceso que dura hasta hoy día. Comenzó con la invención del aparato reproductor de vídeo que para 1985 “la venta de aparatos de video supera en dólares la cifra total de recaudaciones en taquilla de los cines de todo el país”<sup>401</sup>. Si bien no profundizaremos en los detalles, lo que nos interesa son las consecuencias que tendrá en las películas norteamericanas: por un lado tiene el inconveniente de ofrecer poca resolución, y en esos momentos las películas debían adaptarse al formato de la pantalla de televisión; por otro, contaba con la ventaja de que los espectadores podrían disfrutar la película en su casa las veces que desearan. Tal vez una de las consecuencias de esto será que durante estos años ochenta, comience la década de los blockbuster, “-gran presupuesto-gran producción, gran promoción, gran recaudación, gran acontecimiento cultural”<sup>402</sup> que suelen liderar la producción estadounidense a pesar de ser un mercado bastante heterogéneo. Fundamentalmente serán dos directores los responsables del estilo que caracterizará a estos blockbusters: George Lucas y Steven Spielberg. La evolución de los efectos especiales, también será decisiva para el triunfo

---

401 ORELLANA, Carlos; MOUESCA Jacqueline (1998) *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, P. 365.

402 GONZÁLEZ, Alberto (2010) *Ideología en el cine estadounidense (1990-2003)*. Madrid: Editorial Fundamentos Colección Arte. P. 89.

(y creciente coste) de estos films: en 1982 se estrenaba *Poltergeist* (Ib. Tobe Hooper) que incluía unos efectos especiales muy elaborados para el momento y que le valieron una nominación al Oscar a mejores efectos visuales (aparte de dos más, a mejor banda sonora y mejores efectos de sonido). Ésta película refleja la inquietud del pueblo norteamericano ante el televisor, que prácticamente estaba ya en todos los hogares y en varias habitaciones (cocina, dormitorio...). Y en 1993, con el estreno de *Jurassic Park* (Ib. Steven Spielberg) veremos un cambio revolucionario en los efectos especiales. El film refleja los avances en ciencia y genética que se estaban produciendo en ese momento (recordemos que solo tres años después nacerá la oveja Dolly, el primer mamífero creado a partir de una célula adulta). La película batió records de taquilla recaudando en el año 338 millones de dólares<sup>403</sup>.

Un aspecto que empieza a preocupar mucho a la población es el medioambiente. Acontecimientos como la explosión en 1986 del reactor número 4 de la planta nuclear de Chernóbil, supuso un shock para la población siendo uno de los más graves accidentes nucleares, en el que murieron más de 120000 personas. Además, un año después, en 1987 se confirma la existencia de un agujero en la capa de ozono sobre el continente Antártico, que no para de crecer, lo que supone una amenaza para la vida en la tierra. En respuesta surgen movimientos a favor del medio ambiente como *Greenpeace*. En 1985 el *Rainbow Warrior*, (barco de esta ONG) que navegaba por el pacífico protestando por las pruebas nucleares francesas de Mururoa es sabotado y hundido por servicios secretos franceses. Los directores reflejarán este clima de intranquilidad acerca de nuestro planeta y se estrenarán películas como *Godzilla* (Ib. Ronald Emmerich, 1998), precisamente sobre un monstruo que surge a raíz de las pruebas nucleares francesas ya mencionadas. O *El día de mañana* (*The day after tomorrow*, Ronald Emmerich, 1998) en la cual el calentamiento global causa un repentino cambio climático.

Otro director importante del que debemos hablar es Abel Ferrara, en su película *Secuestradores de cuerpos* (*Body Snatchers*, 1993) nos propone un cuartel militar en donde los soldados, en cuanto se queden dormidos perderán definitivamente su identidad y personalidad. Algo parecido tal vez a lo que deben sufrir muchos soldados al luchar en guerras donde no comparten los ideales. Ya hemos mencionado otras películas de ladrones de cuerpos como *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*) Don Siegel, 1956) rodada en pleno contexto de la

---

403 Datos de: ORELLANA, Carlos MOUESCA Jacqueline (1998). Op. Cit.

Guerra Fría o *La invasión de los ultracuerpos* (*Invasión of the Body Snachers*, Philip Kaufman, 1978) rodada en un momento de crisis política e ideológica en los EEUU. Naturalmente, esta película de Abel Ferrara también tiene un contexto: la guerra del Golfo, que estalló en 1991, durará muy pocas semanas y terminará con la derrota de los iraquíes. Todas las televisiones retransmitirán el conflicto, e incluso servirán como arma de guerra mostrando propaganda a cada uno de los bandos. Sin embargo, también encontramos otra lectura para este film, y se trata de contextualizarlo con la Guerra Fría: “Fue interpretada inmediatamente como una parábola antisoviética acerca de la amenaza de un <peligro exterior> capaz de transformar a los felices y cordiales ciudadanos norteamericanos en seres distintos e inhumanos”<sup>404</sup>. Todas están basadas en el libro homónimo (*La invasión de los ladrones de cuerpos* – *The Body Snatchers*) escrito por Jack Finney y publicado en 1955. Cada vez que el libro se ha adaptado, la situación política ha sido diferente, por ello los matices de su lectura también lo son. Y no será la última película de ladrones de cuerpos reflejando el estado de un país, sino que en el 2007 se estrenó *Invasión* (*The Invasion*, Oliver Hirschbiegel) que refleja las tensiones tras el 11 de septiembre, la guerra de Irak y la constante amenaza de un ataque terrorista. Será algo común que veamos films sobre ladrones de cuerpos o de cerebros en tiempos de paranoia. Sin embargo, no es esta la película de Abel Ferrara que nos interesa, sino *The Addiction* (Ib. 1994) de la que hablaremos más adelante.

En los años 90, en Europa hay una gran cantidad de cambios: la caída del muro de Berlín en 1989 y la unificación alemana, la disolución de la Unión Soviética, etc. Todos estos cambios comienzan a hacer mella en los ciudadanos europeos “por primera vez desde el final de la Segunda Guerra Mundial, las fronteras de Europa eran desconcertantemente inestables”<sup>405</sup>. Y serán reflejados por los cineastas europeos. Películas como *Una mente maravillosa* (*A beautiful mind*, Ron Howard, 2001), *La vida de los otros* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006), *Good Bye, Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003) o *El cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*, Win Wenders, 1987) reflejan este clima.

Será sobre los años 90 cuando empezamos a ver que el vampiro se ha consolidado en el teatro y los musicales. En 1995 se estrenó en Praga el musical de Drácula, que gozó de muchísimo éxito, y en 1997 en Viena, del que ya hemos hablado *Fearless Vampire Killers*.

---

404 GUBERNS, Roman (1993) *Espejo de fantasmas*. Madrid: Espasa Calpe. P. 232.

405 Traducción libre de: “For the first time since the end of World War II, the borders of Europe were disconcertingly unstable”. GALT, Rosalind (2006) *The new European Cinema*. United States of America: Columbia University Press. P. 1.

Hablando directamente del cine de vampiros postmodernos debemos mencionar que se divide en dos grandes líneas argumentales: por un lado se muestran películas violentas sobre como eliminar vampiros, puede ser que sólo uno sea el cazador o que veamos grupos. Y por otro lado se nos muestra las dificultades con las que convive el vampiro que no soporta su naturaleza o el hecho de matar para sobrevivir. En los años 80, encontramos varias aportaciones novedosas, la más importante es que finalmente acaba convirtiéndose también en un tema de terror para adolescentes. Un ejemplo claro es la película *Jóvenes Ocultos*, dirigida por Joel Schumacher en 1987, un film en el que los vampiros han debido adaptarse a las exigencias de las nuevas audiencias. Así, los vampiros serán miembros de una banda de jóvenes rebeldes, que montan en moto y sólo responden ante una organización: la creada por ellos con otros vampiros. Piñón hace referencia al significado del título: “los jóvenes ocultos a los que hace alusión el título son una consecuencia directa del fracaso protagonizado por la generación de los años 60 y 70.”<sup>406</sup> La familia que se enfrente a estos vampiros está formada por una madre que se acaba de divorciar (interpretada por Dianne Wiest) y sus dos hijos adolescentes. El hecho de mostrarnos un nuevo tipo de familia es algo bastante novedoso, un reflejo de la sociedad de este momento. La madre será un personaje muy comprensivo y bueno, que llega, incluso, a justificar las acciones de la banda de vampiros, según Piñón, esta justificación (“son muy jóvenes; nosotros también lo fuimos, sólo que ahora viven mejor”<sup>407</sup>) pone de relevancia en lo importante que es una buena educación que deben inculcar los padres que han querido que sus hijos crezcan con más libertad de la que han gozado ellos. “En el fondo Wiest se está culpabilizando a sí misma por no haber sido capaz de sacar adelante una familia convencional, la organización que durante la película se reivindica como ideal para el normal desarrollo del individuo”<sup>408</sup>. Lo cierto es que al final de la película nos daremos cuenta que, en realidad, lo que Max, el jefe de la banda de vampiros, pretendía era completar su familia. Ya que en realidad no son una banda sino una familia incompleta. Era algo muy común en el cine de esta época el mostrarnos familias de este tipo. *E.T* (Ib. Steven Spielberg, 1982) sin ir más lejos nos muestra de igual manera una mujer separada y estas ausencias (normalmente del padre) marcarán el comportamiento de sus hijos. Los nuevos tipos de familia, con padres divorciados, era algo que cada vez se empezaba a extender mucho más y que preocupaba a la población, principalmente las consecuencias que podrían tener en los hijos.

---

406 PIÑÓN, Manuel (2005) en RODRIGUEZ J. Hilario (coord.) *Las miradas de la noche. Cine y Vampirismo*. Madrid: Ocho y Medio. P. 218.

407 Lucy (Dianne Wiest) en *Jóvenes Ocultos* (*The Lost Boys*, Joel Schumacher, 1987).

408 PIÑÓN, Manuel (2005) en RODRIGUEZ J. Hilario (coord.) *Op. Cit.* P. 219.

Un aspecto claro que ya hemos mencionado es como el tema del vampirismo se convierte en un problema para adolescentes. Así, para matar al vampiro los chicos leerán cómics en lugar de recurrir a viejos manuscritos o utilizarán pistolas de agua cargadas con agua bendita. Cuando Michael (Jason Patric), el hermano mayor, comience a dar señales de estar convirtiéndose en un chupasangre, su hermano le soltará: “Mi propio hermano se ha convertido en un vampiro de mierda, ya verás cuando mamá se entere”<sup>409</sup>. Toda una metáfora del coqueteo con las drogas. La vampirización del joven ha sido comparada por Piñón con un viaje de LSD<sup>410</sup> pero esto no es algo realmente novedoso, sino que en los ochenta será común utilizar el vampirismo como metáfora de la drogadicción. El director de esta película Schumacher ha sido definido por Piñón de la siguiente manera: “Schumacher, uno de esos directores de estilo cocainómano: grandes subidas frenéticas en su ritmo narrativo, confusionismo generalizado, ausencia total de pausas... es de los que plantea incluso el vuelo de los vampiros como experiencias alucinógenas.”<sup>411</sup> Esta idea puede ser debida a que nosotros no veremos a nadie volar, todo nos será mostrado mediante cámara subjetiva. Otro aspecto que hace más factible la comparación de vampirismo y drogadicción en esta película, es el hecho de que en ningún momento veamos una mordedura en el cuello, y apenas veamos sangre, aunque también es posible que esto se haya suprimido debido al carácter juvenil de la cinta. Tras el derrumbe de la ideología *hippie*, que se acaba convirtiendo en un infierno de drogas y decadencia urbana, comenzamos a ver más películas de terror que tratan el vampirismo como si se tratase de una adicción a las drogas. Esto es algo que preocupa a la sociedad y será cada vez más recurrente su uso. Será una práctica común relacionar los síndromes de abstinencia tanto de los drogadictos como de los vampiros hambrientos.

Siguiendo una estética muy similar, pero para un público más joven encontramos la ya mencionada *Una pandilla alucinante* (Fred Dekker, 1988). Toda una serie de monstruos (Frankenstein, La momia, El hombre lobo, El monstruo del pantano y las tres novias de Drácula) son liderados por Drácula (Duncan Regehr) para invertir las fuerzas del universo y lograr que el mal reine sobre el bien. El encargado de detenerlos será una cuadrilla de niños que se hace a sí mismos llamar “la pandilla del monstruo” (Monster Squad) liderada por Sean (Andre Gower) que llevará a cabo lo que Van Helsing (Jack Gwiliam) no logró años atrás en Alemania (este vampiro al igual que

---

409 Sam (interpretado por Corey Haim) en *Jóvenes Ocultos* (*The Lost Boys*, Joel Schumacher, 1987).

410 PIÑÓN, Manuel (2005) en RODRIGUEZ J. Hilario (coord.) Op. Cit.

411 PIÑÓN, Manuel (2005) en RODRIGUEZ J. Hilario (coord.) Op. Cit. P. 221.

su enemigo son alemanes). Lo más interesante del film es la mirada infantil desde la que está hecho el film y la ambientación gótica: lagunas recónditas o castillos escondidos que contrasta con los hogares de los chicos mostrados como las típicas casas de una familia americana en los barrios de las afueras o la casa del árbol donde todos se reúnen, decorada con muchos poster de películas, entre ellos de la ya mencionada *El circo de los vampiros*, entre otros muchos guiños. El film homenajea también a las películas de monstruos de la Universal, en concreto a *Frankenstein*, cuando el monstruo (interpretado por Tom Noonan) se acerque a la niña Phoebe (Ashley Bank) que juega en el lago. Sin embargo, se hacen amigos y éste permanece del lado del bien ayudando a acabar con Drácula y los demás.

Otra película que también parece comparar directamente el vampirismo y la drogadicción es *Los viajeros de la noche (Near Dark)* una película dirigida por Kathryn Bigelow, en 1987. En esta película el vampirismo es tratado como una enfermedad reversible de la sangre. El tono es de *road movie* de acción y western, pero esta vez, a diferencia de *Jóvenes Ocultos*, el humor no está presente. Tendrá también momentos violentos, como la escena en el bar de carretera en que asesinan a todos los humanos de maneras bastante sádicas. El film narra la historia de Caleb (Adrian Pasdar), un joven conoce una noche a una chica, Mae (Jenny Wright) que lo transforma en vampiro y ella junto con su grupo le apartan de su familia auténtica y le obligan a llevar una vida de fugitivos huyendo de un estado a otro. En un principio, el intenta volver a su casa pero sin entender qué le pasa sentirá un hambre intensa, aunque la comida no le satisfaga y deberá volver con Mae, quien le dará de su sangre cerrando así el círculo. Los síntomas que tiene al no encontrar sangre son los que podría tener un drogadicto ante la abstinencia, tanto incluso que es esto mismo lo que pensará un policía que lo verá en la estación tratando de llegar a su casa. Su verdadera familia seguirá buscándolo hasta que finalmente lo encuentre. Lograrán huir con él y mediante una transfusión sanguínea conseguirán que vuelva a ser humano. Vivirán juntos de nuevo hasta que los vampiros secuestren a la hermana de Caleb, este irá a salvarla y se enfrentará a todos, logrando acabar con ellos. Salvará a Mae, a quien le hará una transfusión con la que podrá volver a estar bajo el sol. El cabecilla de la banda será interpretado por Lance Henriksen, quien afirma ser un superviviente de la guerra de secesión. Además de ser poderosa la imagen de los vampiros combustionando al sol, una imagen que será después comúnmente utilizada para fortalecer la nueva imagen de estas criaturas. Caleb, a pesar de ser un vampiro se resistirá a matar para conseguir sangre humana, aunque el resto del grupo le amenacen con matarle. Esto se retomará en el personaje de Louis de *Entrevista con el vampiro*. La película parece adelantarse a los *Vampiros* de



John Carpenter en el hecho de mostrarnos el film de un modo serio. Es interesante el modo en que es tratado el drama que supone para la familia la vampirización de uno de los miembros. Esto es algo que ya habíamos visto en el film *Crimen en la noche* (*Death of night*, Bob Clark) 1974. Otro aspecto interesante es el vampiro encerrado en el cuerpo de un niño, quien parece sufrir toda una tortura al no poder crecer pero tener una mente desarrollada. Esto será algo que después se retomará en el personaje de Claudia, de *Entrevista con el vampiro*. Además el vampirismo también está tratado como si fuese una enfermedad de transmisión sexual, ya que Caleb, besará a Mae a quien acaba de conocer y horas después está infectado (a pesar de las advertencias de ella, que le indica en varias ocasiones que no es como el resto), aunque en este caso podrá salvarse. Las características de estos vampiros son similares a las que hemos visto hasta el momento (la luz del día les mata, los animales huyen de ellos...) sin embargo, el tratamiento es completamente diferente por ejemplo por los lugares elegidos para el transitar de los vampiros, tales como estaciones de servicio o bares de carretera en contraposición con los castillos ruinosos y los antiguos cementerios.

La última película que mencionaremos para comparar la Adicción a las drogas y vampirismo, será, esta vez en los años noventa: *The Addiction* (Ib., Abel Ferrara, 1994). La película, rodada en blanco y negro, narra el cambio en una estudiante de doctorado en filosofía, Kathleen Conklin (Lili Taylor), tras ser atacada por una mujer de clase alta. Es interesante la posición social de la vampira, porque veremos a Kathleen caminar por suburbios llenos de delincuentes que sin embargo la respetan. La joven se ve arrastrada a una espiral de pasiones en las que acabará bebiendo sangre humana y tomando toda clase de drogas. El punto máximo lo alcanzará en su fiesta para celebrar que ha conseguido el doctorado, donde todos los que ha atacado hasta el momento morderán al esto de los asistentes. El vampirismo está tratado como metáfora de la adicción a las drogas, en concreto la heroína, de ahí el título. Además antes de atacar a sus víctimas les pide que le ordenen marcharse, y nadie lo hace, indicando que realmente han llegado al infierno de las drogas por su propio pie. Pero también hace referencia al SIDA (ella está asustada pensando que puede haber contraído la enfermedad). Y al comienzo del film se hace referencia a la guerra del Vietnam, y de cómo castigaron a un alto mando considerándole culpable como cabeza de turco por las barbaridades cometidas. La cinta está rodada en un blanco y negro sucio, muy contrastado y el tono es seco y agobiante. Sin duda, esta película es una obra con un gran interés, bastante inclasificable, como casi todo lo que ha realizado Abel Ferrara, cuya principal obsesión es sobre el bien y el mal, y la religión. En la película Ferrara tenía intención de

experimentar con el género de vampiros<sup>412</sup>. Y realmente lo consiguió, porque a lo largo de la película no veremos castillos o criptas sino callejones peligrosos y el egoísmo al que evoluciona la sociedad. A lo largo del film nos recordará en algunas ocasiones a la ya mencionada *Martin* (George A. Romero, 1979) por la forma tan humana en la que se acerca al mito, que es aún más dramática debido a la forma de ser, muy comprensiva, de la protagonista. La película parece sentar precedente, al menos en lo que al blanco y negro se refiere y ese mismo año se estrenará *Nadja* (Michael Almereyda, 1994). De nuevo veremos un blanco y negro sucio con mucho grano en algunos momentos, o más nítidos en otros. Entre el reparto de la película mencionaremos a la rumana Elina Löwensohn que será Nadja y Peter Fonda interpretará a Van Helsing. En un momento del film se nos mostrará un fotograma de Bela Lugosi como si fuera Drácula. Es un claro indicador de que los referentes cinematográficos están tan arraigados en nuestro inconsciente que directamente asociamos la imagen de Bela Lugosi con el nombre de Drácula. También homenajea un film ya analizado: *La hija de Drácula* (*Dracula's Daughter*) (Lambert Hillyer, 1936), ya que encontramos muchas similitudes, como el hecho de que la hija acuda al tanatorio a recoger las cenizas de su padre, viéndose obligada a hipnotizar al funcionario para conseguirla. La relación homosexual entre la vampira y sus víctimas, también se insinuará en ambos films.



**Ilustración 11.** *Nadja*, Michael Almereyda, 1994. Fotograma en el que vemos a Drácula como padre de los vampiros.

La historia, producida por David Lynch transcurre en el Nueva York de 1994. Nos cuenta que en el pasado, Drácula se enamoró de una campesina, conteniendo su

---

<sup>412</sup> RIVERO, Ángel (2008) *Vampiros, en el cine y la televisión*. Madrid: Imágica Ediciones.

sed tuvieron dos hijos gemelos, pero ella murió al dar a luz. Edgar y Nadja son estos hermanos. En la actualidad la vampira se enamora de Lucy (Galaxy Craze), la mujer del sobrino de Van Helsing, Jim (Martin Donovan). Pronto se descubrirá que en realidad es su hijo, y que además tiene una hermana, Cassandra (Suzy Amis), la enfermera de Edgar, y enamorada de él. Para salvar a su esposa Jim intentará destruir a Nadja, y con la ayuda de Van Helsing lo conseguirá. Sin embargo, al final la voz en off de la vampira nos informa que en realidad a partir de ese momento vivirá en Cassandra. También tendremos en la historia a Renfield (Karl Geary), el esclavo de Nadja, enamorado de ella dará su vida por tratar de salvarla. El vampirismo es tratado como una enfermedad, Edgar no sabe la cura y estará encamado tratando de sobrevivir. Será su hermana quien le dé una solución dándole su sangre, pero aun así le explicará a la enfermera: “Toda mi familia es alérgica a la luz del sol”<sup>413</sup>. Otro aspecto que preocupa a la población en estas fechas es el Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida, (SIDA) que se convertirá en una temible enfermedad muy extendida en el siglo XX (recordemos que Freddy Mercury, fundador y vocalista de la banda Queen morirá en 1991 de SIDA). En algunos films el vampirismo empieza a tratarse como una enfermedad y a preocupar por su contagio, ya cada persona mordida será un vampiro. Entre ellas la que acabamos de mencionar o *Los viajeros de la noche*.

Y siguiendo esta línea entre ficción, realidad mencionaremos la película *La piel que brilla* (*The Reflecting Skin*, Phillip Ridley, 1990). Si bien es cierto que durante la película no hay vampiros, esto es algo que nuestro protagonista, Seth (Jeremy Cooper), un niño no sabe. Influenciado por los libros de vampiros que lee su padre cree que su vecina es una vampira, y ese pensamiento se verá reforzado al morir en extrañas circunstancias sus dos amigos (que en realidad son secuestrados por un extraño grupo de jóvenes). Después empieza a temer por la seguridad de su hermano cuando éste se enamora de ella y comience a perder salud. El film muestra sin tapujos una sociedad corrupta y cruel a través de este drama que retrata la América profunda de los 50 a través de los ojos de un niño de 8 años.

Las adaptaciones televisivas comienzan en estos años a tomar más auge, aunque ya hemos mencionado unas cuantas durante los años anteriores. Otro ejemplo es *El misterio de Salem's lot* (*Salem's Lot*, Tobe Hooper 1979) en España estrenada bajo el nombre de *Phantasma II* (pensando en la recaudación, tras el éxito de *Phantasma* (*Phantasm*, Don Coscarelli, 1979) en la versión cinematográfica y como *Regreso a*

---

413 Nadja, (interpretado por Elina Löwensohn) en *Nadja* (Michael Almereyda, 1994).

*Salem's Lot* en una miniserie de dos capítulos para televisión. El film está basado en la novela *La hora del vampiro* (Stephen King, 1975) nos muestra un vampiro parecido al conde Orlok de *Nosferatu* (interpretado por Reggie Nalder) que tratará de convertir a todo el pueblo. Este film tendrá una continuación: *A return to Salem's Lot* (Larry Cohen, 1987) que en España llegó directamente para televisión bajo el nombre *Regreso a Salem's Lot*, este film apunta como novedad que todo el pueblo maldito se alimenta de sangre de animales que ellos mismos crían para prevenir contagiarse de enfermedades como el SIDA (que ellos mismos mencionan: “Algunos forasteros crían ganado por la carne, nosotros por la sangre. La sangre humana es la mejor, pero en estos días no es tan sana. Con toda esa droga y alcohol, hepatitis y ese virus del sida dando vueltas”<sup>414</sup>) en la trama, los vampiros podrán reflejarse en espejos y no les afectará el ajo en absoluto, al contrario que en el film anterior. La figura del cazador de vampiros será interpretada por Samuel Fuller, famoso director de cine norteamericano que suele realizar obras al margen del circuito comercial de Hollywood, en este caso interpretará a un cazador de nazis reforzando la relación que ya hemos visto entre nazis y vampiros, ambos como representación del mal. Además le dará un toque cómico, que ya tiene toda la película mostrándonos el día a día de estos vampiros (en su mayoría ancianos o niños) por ejemplo, cuando el matrimonio de vampiros se acuesta cada uno en su ataúd como un matrimonio convencional. En el film también veremos a niños que no crecen porque han sido convertidos muy pronto, sin embargo, lleva una vida como los adultos (casándose incluso), a pesar de ir al colegio, nocturno, claro.

Tendrá también un *remake*: *Salem's Lot* (Mikael Salomon, 2004) que será mostrado como una miniserie. Esta vez el vampiro tendrá otro aspecto, mucho más humano lo que hace el film más efectivo. La película comenzará con un hombre tratando de matar a un cura en el Día de Acción de Gracias, saltará con él por la ventana y los dos acabarán en el hospital. Allí, este hombre comienza a relatarle al médico su historia. De nuevo la misma, Bean Mears (Rob Lowe) regresa a su pueblo Jerusalem's Lot para escribir un libro sobre la maldad que rodea la casa de los Marsten, donde él mismo vivió una experiencia traumática en su juventud. Unos comerciantes de antigüedades Richard Straker (Donald Sutherland) y Kurt Barlow (Rutger Hauer) se han instalado también en la casa y tras su llegada los habitantes del pueblo comienzan a morir o desaparecer (para después transformarse en vampiros). Bean y Dan Byrd (Mark Petrie) un niño a quien el vampiro ha acabado con su madre, logran acabar con los dos comerciantes de antigüedades, y algunos vampiros, pero finalmente dejarán el

---

414 El juez Axel (interpretado por Andrew Duggan) en *Regreso a Salem's Lot* (Larry Cohen, 1987).

pueblo. Al final del film, los vampiros que quedan en el pueblo se volverán caníbales, “No queremos tu sangre... ¡queremos tu carne!”<sup>415</sup> espetará una vampira a su padre aún humano. La película se ambienta en la actualidad, y no en los 70 por lo que actualiza el mito.

En 1993 Bill Clinton asume la presidencia de los EEUU, esto supone una renovación, comienza una nueva etapa regida por la gente joven (Clinton era más joven que Bush y también más carismático) suponiendo un relevo generacional que tendrá su reflejo en el cine. Esto se verá más acentuado según nos acerquemos al año 2000, acaba un siglo, comienza otro, una nueva etapa. Un ejemplo es *Dracula 2001* (*Dracula 2000*, Patrick Lussier, 2000). Una película producida por Wes Craven en el año 2000 que volverá a traer a la vida a Drácula. Comenzará con el barco Demeter que navega hacia Inglaterra lleno de cadáveres, ratas, y por supuesto con Drácula en él. Este principio será sólo uno de los muchos *flashbacks* que aparecen en el film, ya que en seguida pasaremos al año 2000 en Londres. Allí Matthew Van Helsing, convertido en el dueño de un emporio de antigüedades, insiste en no comprender porque su abuelo inspiró a Stoker hasta convertirse en un personaje de su novela ya que tan sólo era un “médico de campo que construyó un negocio de antigüedades”. Esa noche unos ladrones lograrán burlar el sistema de seguridad y robarán el ataúd que escondía a buen recaudo. El joven Simon (Jonny Lee Miller), que trabaja para Matthew, se quedará al mando mientras Van Helsing vuela a Texas en busca de su enemigo. Los delincuentes sacarán al vampiro de su ataúd y este los matará uno por uno, y después establecerá una conexión con Mary (Justine Waddell), de Nueva Orleans, que lleva su misma sangre ya que es hija de Van Helsing, quien se inyecta la sangre del conde para poder ser inmortal y vigilar al vampiro. Simon viaja a encontrarse con Matthew y juntos matan a los delincuentes, que han sido convertidos en vampiros por Drácula. Es interesante como a estos no les afectarán las cruces si son ateos, o como se levantan de la bolsa de cadáveres de la misma manera que lo hacía el conde Orlok en *Nosferatu*. Matthew le asegura que lo que acaba de ver es real, que no son sólo las invenciones del escritor, esto es algo interesante ya que se adapta por un lado la obra de Stoker (la mayoría de los nombres de los protagonistas coinciden, siendo Lucy la amiga de Mary, o el doctor Seward un médico) sin embargo, se remiten a ella como una historia de ficción. Ambos irán en busca de los vampiros que va convirtiendo Drácula a su paso, y Matthew morirá a manos de Lucy. Drácula convertirá a la chica en vampira, pero ella logrará contener el

---

415 Ruth Crockett (Pennt McNamee) a Larry Crockett (Robert Grubb) en *Salem's Lot* (Mikael Salomón, 2004).

mal, ayudando a Simon a escapar. En la lucha final Drácula salvará a Mary y quedará colgado de una cruz muriendo con las luces del sol.

Lo más reseñable dentro del film es el *flashback* ambientado en 1897 donde atrapan a Drácula gracias a un espejo colocado en una calle. El vampiro al no reflejarse creerá que su enemigo está delante de él, cuando en realidad se encuentra detrás. El cazavampiros al ser contaminado con la sangre del inmortal logrará sobrevivir a los años y dedicará su tiempo a vigilar la tumba de este, situado en los sótanos de su mansión. Drácula será interpretado por Gerard Butler quien puede transformarse en lobo o murciélagos (irá en forma de lobo y cuando lo disparen se convertirá en muchos murciélagos). Christopher Plummer encarnará a Van Helsing. En el guion de Joel Soisson, en el desenlace final, descubriremos que la historia de Drácula es más antigua que la del príncipe Vlad, de quien de nuevo nos enseñan sus grabados para remitirnos al vampiro, y se remonta hasta Judas Iscariote, que maldito pudo volver de la horca y vaga desde entonces. Ese es el motivo de que la plata le queme, ya que fue con unas monedas de este metal con el que vendió a Jesús. Finalmente logrará la expiación y morirá expuesto a los rayos del sol. Otros aspectos interesantes que plantea el film es el hecho de que el vampiro además de no poder reflejarse en los espejos tampoco podrá ser grabado por las cámaras. Por otro lado, se usarán las frases que ya forman parte del imaginario colectivo cuando el conde afirme “nunca bebo...café” (sustituyendo a la famosa frase “nunca bebo...vino”) cuando Lucy le ofrezca esta bebida mientras espera a Mary.

Hemos mencionado este film porque Drácula pretende igualarse a Jesucristo en su paternidad al haber una humana con su sangre en las venas, que no ha sido mordida sino engendrada. La convertirá en vampiro, conservará su ética tras haber sido mordida y además vencerá a aquel que nadie ha conseguido liquidar. Una lectura de la nueva generación que viene pisando fuerte tras una anterior que ha durado muchos años (Van Helsing consigue la inmortalidad inyectándose sangre de Drácula). Para corroborar esta idea no sólo está el título, que nos indica cómo van a ser los vampiros a partir de este año 2000 sino que al final del film, la protagonista afirma: “Si el alma de Drácula todavía tilila en sus cenizas, yo las guardaré aisladas para siempre. Por primera vez en mi vida sé quién soy, y en qué consiste mi futuro. Yo soy Mary Van Helsing. Soy la hija de mi padre y nada podrá arrebatarme eso”<sup>416</sup>

---

416 Mary Van Helsing, personaje interpretado por Justine Wadell en *Drácula 2001* (Patrick Lussier, 2000).

El éxito de este film dio lugar a dos continuaciones: *Drácula II: Resurrección* (*Dracula II: Ascension*, Patrick Lussier, 2002). De nuevo este mismo director, se pretendía sacar provecho del éxito de la primera película. En este caso el personaje de Van Helsing será el padre Uffizi (interpretado por Jason Scott Lee) experto en el uso de látigos y armas blancas, al igual que el personaje que interpreta Wesley Snipes en *Blade*, film que mencionaremos más adelante. Es interesante que esta vez el cazavampiros sea un oriental, no es algo realmente novedoso (recordemos *Blácula* - William Crain, 1972) pero si refleja la diversidad que ya en el año 2000 es algo ampliamente aceptado y común. El personaje del vampiro será encarnado por Stephen Billington, de quien no se menciona su nombre en el film. El vampirismo es tratado como un problema científico, algo que ya vimos en películas anteriores (*Sombras en la oscuridad*, Dan Curtis, 1970). Y de nuevo tendrá una tercera parte: *Drácula III: Legado* (*Dracula III: Legacy*, Patrick Lussier, 2005) vemos de nuevo a Jason Scott Lee (Uffizi) y a Jason London (Luke), que van en busca de Elisabeth (Diane Neal), quien fue infectada en la película anterior. El vampiro es interpretado por Rutger Hauer (quien ya interpretó a un vampiro en *El misterio de Salem's Lot*, Mikael Salomón, 2004). En esta ocasión el film se centra en Bucarest, Rumanía donde hay una guerra civil entre el ejército y los rebeldes. Uffizi (esta vez sin el apoyo de la iglesia católica) va a buscar al vampiro, de quien se explica que no se dice su nombre puesto que es más antiguo que Drácula, y tras destruirle ocupará su lugar al lado de la bella reportera Julia Hagens (Alexandra Wescourt). Luke bromeará llamándolo Buffy, demostrando lo extendido que está también los estereotipos entre los cazavampiros.

Mencionaremos ahora una película tan anómala que se aleja mucho de las que hemos visto hasta el momento y nos ofrece una visión completamente diferente del mito del vampirismo. Se trata de *Cronos*, la ópera prima de Guillermo del Toro (escrita y guionizada por él) en 1992. Parece una lectura surrealista del tema, ya que el origen del vampirismo nos lo presentará a través de la creación de un alquimista relojero. Creará un aparato que permitirá vivir eternamente, mezcla de un reloj y un insecto, pero habrá que pagar un precio: a parte del deterioro físico (aunque en un principio rejuvenezcan, posteriormente la piel se les empezará a caer), las víctimas de la picadura tendrán la necesidad de beber sangre y les quemará el sol. La máquina quedó escondida durante muchos años hasta que un anticuario, llamado Jesús Gris (Federico Luppi) la encuentre y le muerda por error. Pronto empezará a sentir las consecuencias de este particular vampirismo y descubrirá que un millonario excéntrico llamado de la Guardia (Claudio Brook) busca del artilugio sin escatimar recursos para conseguirlo. Mandará a su sobrino, Ángel de la Guardia (Ron Perlman) a recuperarlo, este matará a Jesús, pero

conseguirá resucitar y junto a su sobrina Aurora (Tamara Shanath), acabarán con sus perseguidores y finalmente destruirán el reloj. Esta lectura tan particular aparta los rasgos típicos sobre los que se ha sustentado hasta el momento el mito del vampirismo conservando únicamente la necesidad de sangre, la inmortalidad, y el poder destructor de la luz del sol. La causa del vampirismo no la ubica en un castigo divino, sino que es la creación de un alquimista, su inteligencia, la ciencia y la tecnología. Y este es otro aspecto que debemos mencionar, las nuevas tecnologías avanzan rápidamente (en 1982 IBM lanza al mercado el primer computador personal o pc, dando el pistoletazo de salida a la revolución informática). Normalmente estas serán vistas de una forma positiva (nuevas armas para luchar contra los vampiros, mucho más eficaces) pero también puede ser vistas con un lado negativo... ¿Qué podemos esperar de ellas? ¿Se convertirán en una nueva droga que cada poco tiempo necesitaremos consumir? Parecen ser preguntas que se hace el realizador con este film. El vampiro lo veremos como una víctima, un abuelo que por error ha sido mordido y solo pretende volver a su vida normal, pero no puede porque aquellos a que son picados no podrán prescindir del pinchazo, mostrándonos de nuevo el vampirismo como una droga. Por otro lado, al mostrarnos al abuelo como vampiro protagonista elimina asimismo la sensualidad que ha ido acompañando al vampiro desde las películas de la productora Hammer Films, pero gana en coherencia y credibilidad (cualquiera puede ser la víctima del vampirismo, no hace falta ser joven y bello). Sin embargo, este será capaz de conservar sus principios y preferirá beber la sangre del suelo de un baño público (de un anónimo que ha tenido una hemorragia nasal) que condenar a alguien para beber su sangre: “El protagonista de Cronos se siente horrorizado ante la tragedia que le supone renunciar a sus más altos principios y, ya moribundo, rechaza beber de una sangre que sabe que le devolvería la vida pero le condenaría a arrebatarse la de los demás para seguir subsistiendo”<sup>417</sup>. De modo que no veremos al personaje de Van Helsing haciendo lo correcto, prácticamente inspirado por Dios sino un abuelo que lucha por hacer lo correcto con mucha fuerza de voluntad.

Sobre vampiros diferentes tenemos que referirnos a *Fuerza vital* (*Lifeorce*, Tobe Hooper, 1985). Basada en la novela *Los vampiros del espacio* (*The Spae Vampires*, de Colin Wilson, 1976) y con un guión de Dan O'Bannon, (quien guionizó *Alien*, el octavo pasajero -*Alien*, Ridley Scott, 1979) y Don Jakoby. Este último será también el encargado de los efectos especiales, algo que destaca bastante en este film. La banda sonora, otro aspecto a recalcar, es obra de Henry Mancini. La película se

---

<sup>417</sup> MARTÍN, Javier. (Febrero 2010) *La reinención del mito vampírico en "Cronos"*, de Guillermo del Toro (págs. 57-67) en *Frame*: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación, Nº. 6. P. 66.



desarrolla en Londres cuando una nave que va al cometa Halley encuentra un buque escondida en la cola. Dentro rescatan de una nave a tres alienígenas de aspecto humano. La mujer absorberá la fuerza vital de todo aquel que se cruce en su camino. Les dejará completamente envejecidos y estos a su vez harán lo mismo con otras personas. La mujer, al verse acorralada, esconderá su cuerpo y engañará a sus perseguidores llevándoles a las afueras. Cuando estos se den cuenta será demasiado tarde ya que los vampiros han infectado todo Londres. A la vuelta el protagonista, Tom Carlsen (Steve Railsback) que viajaba en la nave que trajo los vampiros, sentirá algo muy fuerte por la mujer (Mathilda May). Se estarán besando cuando ella le confiese que en realidad él viene de su planeta. Y Carlsen, consciente de que tiene que acabar con aquel caos le clavará una estaca suicidándose al mismo tiempo. Estos vampiros tiene algunos parecidos con los tradicionales, como es el hecho de que la energía la absorba a través de un beso o que su forma original sea de murciélagos gigantes, y así los encontrarán los astronautas en el interior de la nave o uno de ellos se transformará justo antes de morir. Sin embargo, a lo largo del film no veremos los típicos mordiscos con sangre o estacas de madera (en este caso serán de metal, pero deberán ser clavadas justamente en el lugar de donde sale la energía). Es interesante como a lo largo del metraje nos da a entender que esas criaturas extraterrestres son el origen de las leyendas de vampiros, ya que anteriormente visitaron el planeta Tierra. Por vez primera se explica el origen del vampirismo por causas extraterrestres. La película se realizó por la llegada del cometa Halley en esas fechas, 1985 y posteriormente dará origen a un film de similares características, solo que esta vez no se trata de vampiros sino de auténticos extraterrestres, nos referimos a *Species* (Ib. Roger Donaldson, 1995) que dará lugar a toda una saga. El espacio y sus posibles habitantes han sido un tema que empieza a preocupar a la población, y que será una constante dentro del cine. Todos los avances de la N.A.S.A. (En 1981 EEUU lograba colocar en órbita el Columbia, el primer transbordador espacial capaz de viajar al espacio y volver a la tierra) y la búsqueda de vida fuera del planeta tierra comienzan a ser una constante en estos años. Incluso en los 90 se creó un «protocolo de detección» internacional en el caso de que se diera algún contacto con vida extraterrestre. Se realizan películas como la ya mencionada *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979), *Contact* (Ib. Robert Zemeckis, 1997) o la que acabamos de mencionar. Hay un nuevo peligro, y viene de fuera del espacio. Una película curiosa respecto a su argumento, y relacionado también con el espacio es *Drácula 3000* (Darren Roodt, 2004) de similar trama al ya mencionado film de Ridley Scott. Sin embargo, esta vez el polizón de la nave espacial se trata de Drácula (interpretado por Langley Kirkwood) y caracterizado clásicamente. Es interesante como el espacio parece ser el lugar ideal para el vampiro ya que no le puede dar el sol, y así es

como reza el *slogan* de la película: “En el espacio no hay luz que te pueda salvar”. Situará los personajes de Stoker en el espacio, siendo el Demeter la nave de carga en la que viaja Drácula y Van Helsing (Casper va Dien) el capitán de nave que viaja junto con el profesor Arthur Holmwood (Grant Swanby) la navegante Mina Murry (Alexandra Kamp), y otros personajes que no son del universo de Stoker como Humvee (Tiny Lister), Francisco Brett (187) (interpretado por el rapero Coolio) y Aurora Ash (Erika Eleniak). Al igual que en la novela el capitán de la nave se ató a los mandos, y cuando el equipo de Van Helsing entra descubrirán ataúdes llenos de arena. Despertará a los vampiros cuando unas gotas de sangre caigan en esa tierra y poco a poco toda la tripulación irá transformándose en vampiros. El primero de todos fue el conde Orlok (un homenaje a *Nosferatu*) de Transilvania, un planeta de vampiros. Altera cualquier similitud que pudiera quedar con la novela convirtiendo a Mina y a Van Helsing en vampiros y dando protagonismo a la exuberante Aurora, quien resulta ser un robot. Finalmente destruyen al vampiro dirigiendo la nave hacia el sol. Caracterizado igual que el Drácula de la Hammer, este vampiro lucirá también un traje de época con una capa con el forro rojo. La película se ubica en un futuro lejano, el año 3000 donde ya nadie cree en Dios, algunos ni saben quién es y los crucifijos están prohibidos. Ciertamente en estos años la mayoría de las películas provienen del terror a lo desconocido, a lo extraterrestre, como hemos visto, pero también volvemos al miedo a uno mismo, proyectado en otro: “Los temas de amenaza exterior y del doble perverso se han convertido en dos pilares centrales del cine de terror norteamericano contemporáneo, porque activan angustias profundas ya atávicas acerca de la identidad grupal amenazada (por el enemigo exterior) y de la identidad individual cuestionada, agredida o usurpada (por el doble perverso).”<sup>418</sup> El tema de los vampiros es el ejemplo perfecto de esa proyección del enemigo, de lo otro. Mencionaremos a modo de ejemplo el film *La sabiduría de los cocodrilos* (*The wisdom of cocodriles* Poo-Ching Leong 1998) donde el protagonista Steven Grlscz<sup>419</sup> (interpretado por Jude Law) realizará actos que realmente no quiere hacer. Será especialmente relevante por la nueva aportación que hace al mito del vampirismo, renovándolo completamente. El guión de Paul Hoffman cuenta la historia de Grlscz quien sólo puede alimentarse de la sangre de las mujeres que lo quieren. Para ello traza un plan que pasa por seducirlas siguiéndolas y observándolas para finalmente poder extraer lo que necesita de ellas, y sin embargo llora tras conseguirlo, consciente de su condena, su condición de vampiro que sólo le acarrea dolor emocional. La ingeniera de la que se enamora (interpretado por Elina

---

<sup>418</sup> GUBERNS, Roman, Op. Cit. P. 250.

<sup>419</sup> Es interesante el hincapié que se hace en este curioso apellido del protagonista, apellido de origen búlgaro difícil de pronunciar al no llevar ninguna vocal.

Löwenshon, quien ya interpretó en la ya mencionada *Nadja* a la hija del vampiro) cree que es su amor definitivo, sin embargo poco a poco comienza a deteriorarse físicamente agudizando sus instintos de vampiro. La gran aportación de esta película (aparte de ver el vampirismo como una auténtica condena) es el hecho de que además de la sangre y el amor de sus víctimas Steven Grlescz consigue de ellas las habilidades o características especiales, y por lo amplio de su bagaje cultural y sus muchas cualidades sospecharemos que han existido muchas amantes anteriores<sup>420</sup>. A pesar de ser un vampiro (palabra que no se cita en todo el film), y de tener una mirada nostálgica, detrás de la cual se oculta su alma atormentada, no teme a crucifijos ni a la luz del sol, aportando todas estas novedades al mito del vampirismo pero sembrando también la duda sobre si realmente estamos ante un vampiro o ante alguien con problemas psicológicos. Lo cual nos lleva a mencionar otra figura que volveremos a ver continuamente: la del psicópata, la sociedad cada vez es más individualista, más egoísta, donde hay un culto al dinero, a veces incluso superior a una relación social plena. Todo este clima favorece películas como *Pesadilla en Elm Street* (*A nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1985) o *El silencio de los corderos* (*The silence of the lambs*, Jonathan Demme, 1991). El film de Craven que, aunque no deja de ser una película para adolescentes, es especialmente interesante, narra la historia de de Freddy Krueger (interpretado por Robert Englund), un monstruo de cara quemada, jersey a rayas rojo y negro y cuchillas en una de sus manos. Freddy decide vengarse de los hijos de una comunidad que lo asesinó, enseñando la mente enferma de toda una sociedad. “Krueger es el putrefacto resultado de la decadencia social”<sup>421</sup>. Nos muestra además un miedo contra el que no se puede combatir: el inconsciente. La forma de narrarlo, con guiños cómicos, hace que el espectador quede confuso ante las sensaciones opuestas que le despiertan: por un lado terror, mientras que por otro regodeo. Estos films también reflejan el clima de inseguridad que se vive en las calles, recordemos que en 1980 el célebre integrante de los Beatles, John Lenon muere asesinado a la puerta del edificio donde residía.

En 1985 se estrena una película de la que ya hemos hablado, *Vampiros en la Habana*, film de animación dirigido por Juan Padrón y que se trata de una coproducción entre Cuba y España. El argumento nos narra por un lado una historia de vampiros y por otro, la revolución de Cuba en los años 30. Mezclando así la realidad y

---

420 En la película veremos como su capacidad de pintar la ha conseguido de una de sus amantes anteriores, y que la usará a partir de ahora para conseguir nuevas víctimas.

421 LOSILLA, Carlos (1993) Op. Cit. P. 193.

la ficción, lo cual contribuye a acrecentar el clima de misterio. Posteriormente, en el año 2003 realizó un *remake* de la película

Otra corriente, en los años 90, nos enseña el lado más duro de los vampiros, mostrándonos con la violencia de una forma hiperrealista, y sin ningún componente romántico como los habíamos visto hasta ahora, por ejemplo *Abierto hasta el amanecer* (*From dusk till dawn*, Robert Rodríguez, 1996), *Blade* (*Blade*, Stephen Norrington, 1998), o *Vampiros de John Carpenter* (*Vampires*, John Carpenter, 1998). En la película uno de los personajes, Jack Crow (James Woods) afirma: “En primer lugar, no son románticos, no son un grupo de maricones paseándose en ropa formal alquilada, seduciendo a todos los de alrededor con su falso acento europeo, Olvida todo lo que has visto en el cine. No se convierten en murciélagos, las cruces no funcionan.”<sup>422</sup> Este tipo de vampiros, tan sólo buscan someter a la sociedad, crear un mundo donde ellos puedan reinar libremente, no tienen ningún tipo de remordimiento, y utilizan su condición vampírica y su fuerza sobrenatural para descargar toda su violencia contra aquellos que quieran detenerlos. El exterminador de estos seres en la película de Carpenter, James Woods, se muestra cansado de la imagen idílica y romántica que se ha vendido de ellos. Y ciertamente estos seres nada tienen que ver con sus predecesores, son capaces de asesinar a dentelladas a humanos de los que después ni siquiera se alimentan. Son sanguinarios, crueles y feroces y viven en unos guetos, aislados a donde nadie puede acceder a no ser que quiera entrar al fragor de la batalla. A este respecto tenemos que añadir que cuando James Woods junto con su equipo de cazavampiros quieren entrar al cuartel general de los chupasangres ponen en marcha unas maniobras propias del ejército. Utilizarán además elementos propios del *western* para cazar a estos vampiros como si de *Cowboys* se trataran. Estos elementos serán un cable que usarán como un lazo para el ganado. Así usarán su identidad cultural –las raíces de los EEUU- para lograr exterminar a estos seres. Estos cambios según afirma Manuel Piñón son necesarios para mantener vivo el género y “Son en gran medida el reto –en ocasiones, el único- al que se enfrentan muchas de las películas de vampiros que han sido estrenadas en los últimos años, más o menos en el periodo que va desde finales de los años 80 a la actualidad”<sup>423</sup>. A esta afirmación evidentemente debemos obviar determinados títulos en los que se pretende dejar la impronta de un autor o ir un paso más allá en la concepción del género (como podría ser *Drácula* de Coppola o narrativamente *Entrevista con el vampiro*, Neil Jordan, 1994, presentándonos algo

---

<sup>422</sup> Jack Crow, personaje interpretado por James Woods en *Vampiros de John Carpenter* (John Carpenter, 1998).

<sup>423</sup> PIÑÓN, Manuel (2005) en RODRIGUEZ J. Hilario (coord.) Op. Cit. P. 214.

totalmente novedoso, las emociones del vampiro vistas desde su propio punto de vista). Y si todos estos vampiros han evolucionado, también lo han hecho los métodos utilizados contra ellos. Algunos ya son completamente inútiles como nos recuerdan muchos de estos personajes, pero se han inventado otros nuevos que sí son efectivos en *Blade* por ejemplo utilizan “nitrato de plata y esencia de ajo” o en *Underworld* los hombres lobo habrán descubierto unas balas con rayos del sol para acabar con sus enemigos.

*Vampiros de John Carpenter* está basada en la novela *Vampiro\$* de John Steakley, donde un grupo de cazavampiros bien preparados lucha para acabar con estos seres. Tendrán que acabar con el más peligroso, el líder de todos: Jan Valek (Thomas Ian Griffith), que a su vez busca la cruz de Béziers que permite a los vampiros sobrevivir a la luz del sol. De nuevo estaremos ante un tratamiento western del tema, algo que no es nuevo y ya habíamos visto el films como *Capitan Kronos, cazador de vampiros* o *Los viajeros de la noche*. Con un clima anticlerical (lo cual tampoco es algo novedoso) nos presenta un cardenal que prefiere aliarse con los vampiros para asegurarse una vida eterna, además nos muestra el vampirismo como un error de la iglesia, ya que debido a un exorcismo mal realizado surgió el primer vampiro. A todo ello añadimos que los cazavampiros están contratados por la Iglesia, y reciben las órdenes del Vaticano. El final nos recuerda al de *Drácula vuelve de la tumba*, en el que una cruz enorme atravesaba al conde casi como si fuera el anticristo vencido por el bien y la fe, sin embargo en este caso los vampiros lograrán esconderse y el cazavampiros entrará para matarle con la luz del día. En este film los vampiros amos (los dueños de las colonias) tendrán un contacto telepático con sus víctimas, por ello los cazavampiros viajarán con Katrina (Sheryl Lee), una prostituta mordida por Jan Valek, que les irá informando del paradero del monstruo. El film acaba siendo una mezcla de ciencia ficción, horror, acción y western, que se aleja de lo que hasta el momento se había producido de vampiros. En el 2002 se realizará un film parecido: *Vampiros, los muertos* (*Vampires, los muertos*) producida por John Carpenter pero dirigida y escrita por Tommy Lee Wallace. Esta vez el cazavampiros será el cantante Jon Bon Jovi.

*Abierto hasta el amanecer*, está dirigida por Robert Rodríguez en 1996 pero guionizada y producida por Tarantino (quien actuará además como uno de los hermanos delincuentes protagonistas). La influencia de los dos será notable. Por un lado los diálogos groseros de Tarantino y por otro el ritmo del director, caracterizado por realizar films sobre criminales en México (*Desperado*, 1995, o *El mariachi*, 1992). El film se realizó un par de años antes que la que acabamos de mencionar y ambas

tienen mucho en común respecto al tratamiento que se hace del vampiro como un ser a eliminar. Se trata de una comedia negra, alejada del humor amable y simple que habíamos visto hasta el momento. La narración nos cuenta como dos hermanos (George Clooney y Quentin Tarantino) tras cometer un atraco y secuestrar a una familia (los Fuller, formada por un padre, un religioso que ha perdido la fe tras la muerte de su esposa y sus dos hijos) llegan a un bar de la carretera mexicana llamada *La teta enroscada*. Una vez dentro se darán cuenta de que están en un refugio de vampiros, muy violentos. Se producirá entonces una lucha entre los tipos duros y los vampiros donde sólo sobrevivirán la hija mayor de la familia y uno de los delincuentes. La película está dividida de manera que da lugar a dos film completamente distintos. Toda la primera parte asistimos a la aventura de huir de la policía y llegar hasta México de los dos delincuentes, y en la segunda (una vez que ya han logrado cruzar la frontera) deberán enfrentarse a una legión de vampiros. Tendrá dos secuelas que intentarán conseguir el mismo éxito: *Abierto hasta el amanecer 2: (From dusk till dawn 2: Texas, blood, money*, Scott Spiegel 1999) en la que de nuevo unos delincuentes van a parar a *La teta enroscada*. Y *Abierto hasta el amanecer 3: La hija del verdugo (From dusk till dawn 3: The hangman's daughter*, P. J. Pesce, 1999) film que se sitúa en la revolución mexicana. Se trata de una precuela que transcurre en el oeste, y el bar en lugar de *La teta enroscada* se llama *La teta del diablo*.

A principios de los años noventa Full Moon Entertainment inicia una saga de films que trata de regresar a las formas clásicas. Todas son dirigidas por Ted Nicolaou y rodadas en Rumanía. Serán *Subespecies* (1990), *Boodstone: Subespecies II* (1993), *Boodlust: Subespecies III* (1993), *Boodstorm: Subespecies 4* (1997) Todas salieron directamente en video. La saga contará además con un spin off: *Vampire journals* (1996). A lo largo de toda la saga nos presentan al nuevo rey de los vampiros: Radu, nada atractivo, sino más bien con aspecto de monstruo con garras. Como si se tratase de un homenaje al *Nosferatu* de Murnau le veremos un aspecto parecido a pesar de que este goza de cabello. Además también, como parte del homenaje veremos continuos guiños al expresionismo. La primera de las películas comienza mostrándonos los enfrentamientos entre Radu y Stefan, dos vampiros que quieren conseguir el poder de su padre. Michelle, una chica humana se enamorará de Stefan, ya que a diferencia de su hermano, él simboliza lo bueno del vampirismo. Y es aquí donde debemos afirmar que esto es una novedad. Por vez primera lo bueno y lo malo del vampirismo se materializa en dos personalidades. Algo también novedoso son las subespecies, criaturas que surgen de los dedos amputados de los vampiros. Stefan matará a su hermano, pero en la segunda parte, Radu, resucitado por las subespecies asesinará a Stefan, y Michelle

acabará con él. En el último film unos científicos tratan de curar a la vampira de su maldición.

Una vez ya en los 90 empezaremos a ver como el vampiro es tratado en todas sus vertientes. Volveremos a ver al vampiro negro, con *Un vampiro suelto en Brooklyn* (*Vampire in Brooklyn*) dirigida por Wes Craven en 1995, esta vez con Eddie Murphy haciendo de chupasangre. El conde se llamará Maximillian, y buscará a una compañera para pasar la eternidad, ella será interpretada por Angela Basset y resultará ser la hija de un vampiro y una mortal. El film tendrá todo tipo de chistes sobre los clichés típicos del vampirismo, y la estética entronca con lo que podríamos definir como discurso publicitario o videoclip. La película será un homenaje al *blaxploitation*, y también veremos vampiros negros como en *Blade*, película de la que ya hemos hablado. Las comedias, como ya hemos visto en el capítulo anterior comienzan a proliferar. A parte de las ya mencionadas citaremos *Besos de Vampiro* (*Vampire's kiss*, Robert Bierman, 1989) con Nicolas Cage haciendo de enfermo que cree ser de vampiro. Llegará incluso a comprarse una dentadura postiza, que por la falta de dinero no le encajará bien y dormir bajo el sillón de su casa. El film mezclará el drama de la esquizofrenia (y delirios paranoides que comienzan a raíz de que un murciélago entre en su casa) con un humor negro sobre los estereotipos de vampiros. Además la peli homenajeará en varias escenas al *Nosferatu* de Murnau, cuando el protagonista lo vea en su televisión mientras se convence de estar transformándose. Otro ejemplo es *Mordiscos Peligrosos* (*Once Bitten*, Howard Storm, 1985), en este film la vampiresa interpretada por Lauren Hutton trata de conseguir la sangre de un virgen para mantener su belleza, el único que encuentra es a Mark Kendall, interpretado por un jovencísimo Jim Carrey. Estas películas carecen de un argumento sólido y son más bien proyectos para el lucimiento de los cómicos o estrellas del momento.

Una mezcla entre los vampiros violentos y los románticos que hemos visto hasta el momento podría ser, por ejemplo, *Diario de un vampiro* (*Tale of a vampire*, Shimako Sato, 1992) una coproducción entre Reino Unido y Japón. Alex (Julian Sands) es un vampiro que acude todos los días a la biblioteca, uno de esos días aparece Anne (Suzanna Hamilton), él comienza a seguirla y entablan una relación. Ella además es la reencarnación de Virginia, una niña a quien encontró, cuando creció la hizo su esposa y la convirtió en vampiro. Ella fue secuestrada por un cazavampiros, quien intenta convencer a Anne de la auténtica naturaleza de Alex, y que más adelante intenta acabar con éste. Por un lado veremos alegorías poéticas, como cuando el vampiro está con Anne mientras que por otro, recursos gores, como asesinatos brutales desde una niña

hasta un mendigo explícitamente y con gran cantidad de sangre. Se citará continuamente el poema Annabel Lee compuesto por Poe en 1849 para esclarecernos el final del film e indicarnos que es un homenaje al mismo. La película se desarrolla en pocos escenarios y con pocos personajes, el vampiro vive en una fábrica abandonada y puede salir a la luz del día, desmontando ciertas tradiciones de éste.

Por otro lado estas películas nos muestran al vampiro completamente integrado en la sociedad. Al igual que lo hace Neil Jordan en *Entrevista con el vampiro*, donde, incluso, estos van al cine a ver *Amanecer* (*Sunrise*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1927) o *Superman* (Richard Donner, 1978). La aportación, que ya hemos mencionado de relacionar el vampirismo y la drogadicción, y de relacionar los síndromes de abstinencia con la sed de sangre de un vampiro será algo que ya se mantendrá para las futuras películas.

La diferencia clave en el cine de vampiros postmodernos la encontramos en la figura de la vampira. Si hasta el momento ha sido tan sólo un reclamo sexual, un monstruo con una doble misión: para demostrar el valor de las mujeres virtuosas y recatadas hay que revelar lo monstruosas que resultan las mujeres seductoras, con moral dudosa. Pero esta vampira comienza a tener un nuevo rol dentro de la sociedad. El cambio será tan brutal que no sólo sustituirá a Drácula como protagonista sino que será capaz de sustituir a Van Helsing, como es el caso de *Buffy Cazavampiros* (*Buffy, the vampire Slayer*, Fran Rubel Kzui, 1992). Este film cambia la idea del cazavampiros tradicional como un profesor de mediana edad que ha dedicado su vida al vampirismo para presentarnos una joven animadora de instituto, guapa y popular (interpretado por Kristy Swanson) que se convertirá en una eficaz matavampiros. Deberá enfrentarse al líder de los chupasangres, Lothos (Rutger Hauer) quien vestirá de nuevo con una capa negra y roja. La película está destinada a un público adolescente entre el que tuvo tanto éxito que se convirtió en una serie de televisión en emisión desde 1997 hasta el 2003, esta vez protagonizada por Sarah Michelle Gellar, que se enamorará de uno de los vampiros, Angel, quien tiene su propio spin off.

Respecto a las mujeres vampiros mencionaremos un film de Warner Bros. Se trata de la comedia *Una chica insaciable* (*Innocent Blood*, John Landis, 1992) donde la vampira irá diezmado un grupo de gánsteres y se enamorará de uno de los policías infiltrados. Ella es consciente de su maldición y por ello decide utilizarlo matando únicamente criminales. Destacan unos efectos especiales en los que los vampiros (ella convierte al jefe de los gánster y éste a sus secuaces) tienen los ojos de colores, no pueden salir a la luz del sol, ni tomar ajo. Sin embargo, esta vampira si tiene



sentimientos y su necesidad de sexo en algunas ocasiones es similar a la de sangre. Para no delatarse la vampira utiliza los ajustes entre mafias para encontrar sus víctimas, y es curioso, que al no rematar al jefe, éste se convierta, despertando en la morgue y pretende utilizar su poder para dominar aún la ciudad más su poder y acabar con sus enemigos. Todo ello salpicado con detalles de humor negro que suavizan el drama de la historia, además a lo largo del metraje en las televisores de las casas o del hospital vemos films como *Drácula* de Tod Browning o *Horror of Dracula* de Terence Fisher, rindiendo un homenaje a los anteriores films de terror. También los homenajea cuando varios directores conocidos por sus películas de terror (Darío Argento, Sam Raimi, Frank Oz...) realizan cameos.

El cambio comienza a verse cuando las mujeres libremente deciden recurrir al vampirismo como un modo de escape para huir de sus vidas, de sus novios posesivos o de la rutina agotadora, es el caso como hemos visto en el capítulo anterior de *Drácula* (John Badham, 1979) o *Love at the first bite* (Robert Kaufman, 1979). Encontraremos asimismo vampiras que no se someten al poder de ningún varón: ejemplo el personaje de Myriam Baylock en *El ansia* (*The Hunger*, Tony Scott, 1981) basada en la novela homónima de Whitley Strieber. Con esta película nos daremos cuenta que se empieza a dejar aparcado el protagonismo de Drácula para centrarnos en diferentes tipos de vampiros. Myriam Baylock será interpretado por Catherine Deneuve que formará pareja con David Bowie, que interpretará al marido: John Baylock. La fotografía con tonos azulados y la banda sonora de Michael Rubini y Denny Jaeger contribuye a crear una atmósfera modernista. El film comenzará con toda una declaración de principios: la canción Bela Lugosi's Dead del grupo alemán Bauhaus. Sin embargo, después a lo largo de todo el metraje, en ningún momento se menciona la palabra vampiro, pero trata temas tan fundamentales como el paso del tiempo o la soledad. Myriam Baylock, será una vampira que no encuentra un compañero con el que pasar el resto de la eternidad, ya que en cuanto deja de estar enamorada de los que ha convertido, estos se transforman en vegetales envejecidos, sin poder morir, pero sin vida. Esto será lo que le ocurra a su reciente compañero, John Baylock, cuando ella se enamore de una policía, Sarah Roberts, interpretada por Susan Sarandon. De manera que además de coleccionar objetos del antiguo Egipto (sospechamos que es de esa misma época) también colecciona amantes, a quienes guarda en ataúdes en el desván. A partir de estos momentos se inaugurará un nuevo tipo de vampiros: elegantes, vestidos con ropa de diseño, que no les temen a los ajos ni a los crucifijos y que viven en perfecta armonía en las ciudades, sin levantar sospechas. Será especialmente interesante la manera en que está tratado el vampirismo, como si se tratase de una enfermedad, y en ocasiones

parecerá que están hablando del propio SIDA, pero al mismo tiempo planteándonos la pregunta de si se puede amar a una misma persona para siempre. La película dará lugar a una serie, con capítulos autoconclusivos de diversos temas fantásticos, creada por Jeff Fazio, que se emitió desde 1997 hasta el 2000 en dos temporadas, en la segunda protagonizada por David Bowie.

La adaptación de cómics para la gran pantalla se ha convertido en un filón inagotable, especialmente para el cine de Hoolywood. Hablaremos, del ya mencionado anteriormente, *Blade*, dirigido por Stephen Norrington en 1998. La influencia del cómic homónimo en el que está basado será palpable en la película, que mezcla el género de las artes marciales con el terror. El protagonista (Wesley Snipes) no será un vampiro ni un cazavampiros, conservando aspectos de ambos: se trata de un hombre que nació de una mujer mordida y cuyos poderes heredados utilizará para acabar con los vampiros. Lo hará con la ayuda de Whistler (Kris Kristofferson), que le ayudará a controlar su sed y le proporcionará nueva tecnología para acabar con sus enemigos. El comienzo del film es bastante particular, nos mostrará una discoteca, donde un montón de jóvenes están bailando tecno, en un momento de la noche los aspersores se abrirán cubriéndoles de sangre. Todos los que allí se encuentran son vampiros, que se divierten bailando de un modo similar al que lo habrían los humanos. Es una manera de presentarnos al cazavampiros: Blade, que irrumpirá en la fiesta liquidándolos a todos. Por un lado se mezclará la trama de éste, que encontrará en una hematóloga, Karen (N'Bushe Wright) el amor, y ella una cura para el vampirismo. Por otro lado el vampiro que posee las discotecas, Frost (Stephen Dorff) se enfrentará a un consejo donde otros superiores (todos ellos nacidos vampiros, no mordidos) intentarán enfrentársele. El pretende invocar a una diosa vampira que destruirá todo a su paso, sin embargo el consejo le insta: “nuestro futuro depende de nuestra capacidad de integrarnos y de nuestra discreción”<sup>424</sup>. Él a pesar de haber sido humano alguna vez los considera ganado para alimentarse. La evolución del arquetipo será impresionante, en el film los vampiros pactan con humanos, que se convierten en sus lacayos para poder llegar a ser transformarse algún día. Salen a la luz del día con protectores solares y se divierten en las discotecas. El éxito del film conllevó una segunda parte: *Blade II* (Ib. Guillermo del Toro, 2002). No será la primera película de vampiros de este director que ya había realizado la ya mencionada *Cronos* en 1992. Esta vez la fotografía de la película, a cargo de Gabriel Beristain, tendrá unos colores más contrastados. La novedad que incluye este film es el hecho de que, por primera vez, cazavampiros y vampiros se alíen contra

---

<sup>424</sup> *Blade* (Stephen Norrington, 1998).

un enemigo común: unas nuevas criaturas que se alimenta de ambos bandos. Al final del film descubriremos que en realidad es un experimento fallido mediante el cual los vampiros pretendían ser aún más poderosos, y ese es el motivo de que a estos seres no les afecte el ajo o la plata. Todos tendrán un aspecto parecido al conde Orlok de Nosferatu, excepto en el momento de atacar, que se convertirán en criaturas terroríficas con una boca propia de los monstruos extraterrestres.



**Ilustración 1.** *Blade II* (Guillermo del Toro, 2002). El temible aspecto de la criatura a la que evolucionan los vampiros.

Blade se enamorará de Nyssa (Leonor Varela) la hija de Damaskinos (Thomas Kretschmann), líder vampiro. Pero al final ella morirá dejando de nuevo al héroe solitario. En el film se volverá a comparar el vampirismo con una enfermedad, en este caso con una de las más extendidas actualmente: el cáncer. “-Como seguramente sabrás el vampirismo es un arpovirus, transmitido por la saliva de depredadores, en 72 horas se extiende por toda la circulación sanguínea, creando nuevos órganos parásitos. – Como el cáncer. –El cáncer, pero con un objetivo”<sup>425</sup>. También seguiremos viendo una comparación entre vampirismo y drogadicción, cada vez con una actualización a las drogas más consumidas: “son como los adictos al crack, necesitan dosis diarias”<sup>426</sup>. La última película de la saga: *Blade: Trinity* (2004) Estará dirigida por David S. Goyer quien había realizado los guiones de toda la trilogía. El film incorporará la presencia de Drácula bajo el nombre de Drake. Éste mencionará a Stoker para resumir sus habilidades: es el primer vampiro, puede caminar bajo el sol y cambiar en la forma de

---

<sup>425</sup> Damaskinos (Thomas Kretschmann) y Blade (Wesley Snipes) en *Blade II* (Guillermo del Toro, 2002).

<sup>426</sup> Asad (Danny John –Jules) en *Blade II* (Guillermo del Toro, 2002).

otros humanos. Es especialmente interesante como Drácula despierta en este siglo para ver la cantidad de *merchandaising* que se ha hecho con su nombre: desde cereales hasta consoladores. Es también interesante la crítica que hace a los medios de consumo, mostrándonos una fábrica de humanos de dónde sacan la sangre para la gran cantidad de vampiros, haciendo un símil con las actuales fábricas de carne.



**Ilustración1, 2 y 3.** *Blade III*. (David S. Goyer, 2004). Drácula despierta en este siglo y comprueba todo el *merchandaising* que se ha hecho con su nombre.

Todas estas historias mencionadas no escatimarán en mostrarnos explícitamente la violencia y las consecuencias de estas: Cuerpos que explotan, miembros amputados... un tono gore con el que se intenta dar más veracidad a las historias. También con un tono gore, pero cambiando el estilo western por uno más roquero encontramos *Revenant. Vampiros modernos* (*Revenant, Modern Vampires*, Richard Elfman, 1998). La película salió directamente para televisión a pesar de contar en el reparto a actores como Udo Kier, Rod Steiger o Casper Van Dien. Siguiendo esta línea pero para un público más juvenil mencionaremos *Los malditos. Vampiros del*

*desierto* (*The Forsaken*, J. S. Cardone, 2001). El film dirigido a un público adolescente, con tono de *road movie* que narra cómo Sean (Kerr Smith), de camino a Florida para ir a la boda de su hermana, recoge a un autoestopista, Sam (Brendan Fehr), que en realidad es un cazador de vampiros que va tras el que le mordió a él, para matarle y acabar con la maldición (él no se convierte tomando unas pastillas). En el camino recogen a Mega (Izabella Miko), quien ya está infectada y a su vez muerde a Sean, de modo que deben acabar con Kit (Johnathon Schaech) uno de los primeros vampiros. Es interesante el apunte de que mediante la medicina puedan controlar el convertirse en vampiros, o retrasarlo.

También basado en un cómic Stephen Norrington volverá a dirigir un film de vampiros: *La liga de los hombres extraordinarios* (*The league of the extraordinary gentlemen*, 2003). De nuevo una colección de monstruos fantásticos entre los que se encuentran Dorian Gray, el hombre invisible, o el personaje que a nosotros nos interesa: Mina Harker, entre otros muchos. En este film Mina (Peta Wilson) se ha convertido en un vampiro y se dedicará a hacer el bien. Y también otro film que mezcla todo tipo de monstruos es *Underworld* (Len Wiseman, 2003). Se trata de una coproducción entre Alemania, Hungría y Reino Unido. Nos narra un futuro en el que habrá una cruenta guerra entre hombres lobo y vampiros. Una excusa para el cine de acción y los efectos especiales, ambos ocuparan la mayor parte del metraje. Los vampiros habitarán una lujosa mansión frente a los licántropos que viven en el metro y demás túneles suburbanos. La estética está claramente basada en el film *Matrix* (Ib. Andy Wachowski, Lana Wachowski, 1999) con la protagonista llevando ropa negra de cuero e incluso la misma gabardina. Los planos también estarán inspirados en esta misma película. Se realizó en el año 2003 donde la evolución tecnológica ya era un hecho, y esto se refleja en el film: los vampiros utilizarán todo tipo de armas avanzadas para destruir a sus enemigos pero también lo harán los licántropos quienes han encontrado el artefacto definitivo: unas balas con un concentrado de luz ultravioleta. También serán unos vampiros “más civilizados” (por decirlo de algún modo) que no matarán humanos para alimentarse sino que beberán sangre clonada (e incluso antes de existir tenían un mandamiento de tomar sangre de animales). La película incorpora una historia de amor entre la protagonista Selene (Kate Beckinsale), una guerrera y un hombre lobo, que se acabará convirtiendo en una mezcla de ambas especies, siendo superpoderoso. Posteriormente esta película inspirará a varias, entre ellas la saga *Crepúsculo*, de la que hablaremos posteriormente, tanto por el supuesto odio ancestral entre vampiros y licántropos como por el consejo vampírico de los más antiguos y con más poder. El film tuvo tanto éxito que dio lugar a toda una saga. El siguiente film será

*Underworld: Evolution* (Len Wiseman, 2005). La protagonista será de nuevo Selene, quien deberá sobrevivir con su compañero Michael (Scott Speedman) ante la furia de los demás vampiros que la buscan para liberar al primer lincántropo. De nuevo estaremos ante decorados góticos como criptas o castillos pero, al igual que la anterior, con las avanzadas armas que utiliza la protagonista para acabar con sus enemigos. Los dos personajes principales protagonizarán una escena de sexo entre dos razas. Una de las novedades que aporta la saga es el hecho de que los vampiros consigan los recuerdos de alguien bebiendo su sangre. Posteriormente, en 2009, Patrick Tatopoulos realizará *Underworld: la rebelión de los licántropos*, película que retrocede en el tiempo para contar los inicios de la enemistad entre las dos especies. Los vampiros serán retratados como una especie sin escrúpulos, donde el rey no tiene problemas en sacrificar a su propia hija al enterarse de la relación que ésta mantenía con un hombre lobo. En 2012 *Underworld el despertar* (*Underworld 4: New Dawn*) codirigida por Måns Marlind y Björn Stein. En este film actuará de nuevo Selene, quien descubrirá que tiene una hija mitad vampira mitad licántropo. De nuevo ahondando en la idea de que el alma reside en la sangre.

Otro film de similares características es *Van Helsing* (Stephen Sommers, 2004), de la Universal, con la que intenta despertar a los monstruos que le trajeron tantos éxitos, pero todos juntos. Así el comienzo en blanco y negro homenajea a la Universal clásica (mostrando primero el logo y después Transilvania en 1887), y a los monstruos de esta productora, en concreto *Frankenstein* (James Whale, 1931), siendo algunos de los planos y diálogos exactamente iguales. Sin embargo los modernizará con toda una serie de efectos especiales digitales. Esta vez el protagonista será quien de nombre a la película (interpretado por Hugh Jackman), convertido en una especie de superhéroe que lucha contra todos los diablos (Frankenstein, el hombre lobo, Mr. Hyde, Drácula y sus tres novias) en grandes escenas de acción. La compañera de Jackman será de nuevo Kate Beckinsale. Ambos se enfrentarán a Drácula, interpretado por Richard Roxburg, que siempre irá acompañado de sus tres novias (Elena Anaya, Silvia Colloca y Josie Maran) a pesar de las connotaciones homosexuales del mismo. En este film los vampiros podrán trepar por las paredes (como podía el mismísimo Drácula de la novela de Bram Stoker), podrán dar acrobacias increíbles y Drácula tendrá un plan de gobernar el mundo a partir de miles de hijos suyos que aguardan a despertar en unas vainas empalagosas, y sus mujeres se transformarán en unas arpías aladas, con cuerpo de ave.

El último hecho histórico que mencionamos cambio completamente el rumbo del cine que se hacía hasta el momento. Se trata del atentado del 11 de septiembre de 2001 contra EEUU por miembros de la red yihadista Al Qaeda, que acabó con la vida de 3000 personas, quedando heridas unas 6000, se destruyó el World Trade Center, (las Torres Gemelas), y el Pentágono también sufrió daños considerables. En el cine el reflejo de este atentado fue el incremento del miedo al exterior, la amenaza externa vuelve a ser uno de los principales motivos cinematográficos así como la destrucción de toda la sociedad por una invasión o amenaza total. Lo que supuso el ataque: “Para la conciencia social norteamericana, los atentados del 11 de septiembre en Nueva York y Washington supusieron el primer ataque exterior contra civiles tras el bombardeo de Pearl Harbor. Para el ciudadano medio occidental, las imágenes televisivas de las Torres Gemelas parecían cumplir las amenazas que la ficción cinematográfica había cultivado durante la década previa, a través de los géneros de acción y catástrofe”<sup>427</sup>. En los 90 el cine de catástrofes alcanzaba su punto álgido con títulos como *Deep Impact* (Ib. Mimi Leder, 1998), *Armageddon* (Ib. Michael Bay, 1998) o *Volcano* (Ib. Mick Jackson, 1997). El miedo a una amenaza exterior ha estado siempre presente en los EEUU, desde su fundación por los colonos a las tribus nativas americanas o cualquier ataque indígena hasta nuestros días, intensificado tras el 11-s ya que este supuso “la peor de las pesadillas de unos ciudadanos que, medio siglo atrás, construían refugios antinucleares en el jardín trasero mientras sus niños realizaban en el colegio simulacros de defensa contra eventuales bombardeos soviéticos.”<sup>428</sup> La necesidad de seguridad se convirtió en la prioridad absoluta, y esto fue reflejado por los directores, a modo de crítica en *Minority Report* (Íb. Steven Spielberg, 2002) o mediante una alegoría en *El bosque* (*The Village*, M. Night Shyamalan, 2004) donde un grupo de cabezas de familia fundan un poblado tras haber vivido experiencias violentas y deciden aislarse del mundo exterior manteniendo a la comunidad unida mediante un engaño sobre criaturas monstruosas que habitan el bosque que rodea la aldea. El film ha sido visto como una alegoría al régimen autoritario y clima de opresión y miedo llevado a cabo por el estado norteamericano tras el 11-s<sup>429</sup>. Se realizan películas como *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*, Steven Spielberg, 2005) donde toda la población es atacada sin entender por qué o quiénes son los atacantes. La ya mencionada *La niebla* también es un ejemplo también. Pero al mismo tiempo se realizan películas que

---

427 SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2009): *Hollywood y el arquetipo del atrincherado. Clave dramática y discurso político del 11-S*, en Revista Latina de Comunicación Social, 64, páginas 926 a 937. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, [En línea: [http://www.revistalatinacs.org/09/art/871\\_URJC/72\\_110\\_Antonio\\_Sanchez\\_Escalonilla.html](http://www.revistalatinacs.org/09/art/871_URJC/72_110_Antonio_Sanchez_Escalonilla.html)]

428 428 SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio Íbid.

429 KELLNER, Douglas (2010): *Cinema Wars. Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Malden (Massachusetts): Blackwell.

refuerzan las ideas de la política de EEUU tras el 11-s, como es el caso de *La extraña que hay en ti* (*The Brave One*, Neil Jordan, 2007), película con la cual “el objetivo parece claro: intentar convencer a la opinión pública de los beneficios de la guerra preventiva y de la necesidad de la venganza para los cuales quizás fuera necesario el recorte de ciertos derechos civiles en pro de la guerra contra el terrorismo”<sup>430</sup>. Se llevó a cabo una autocensura en todos los films y series norteamericanas donde se eliminó cualquier referencia a las Torres Gemelas. El caso más famoso fue el del *tráiler* de *Spiderman* (Sam Raimi, 2002) en el que el superhéroe hacía una tela de araña entre los dos edificios y tuvo que ser modificado. Pero no fue el único ejemplo sino que el clima de paranoia fue tal que incluso se retrasó el “estreno de Las aceras de Nueva York (Edward Burns, 2001), simplemente porque la acción de la comedia se desarrollaba en la Gran Manzana”<sup>431</sup>. Años después, el atentado fue llevado al cine en ficción con la película *United 93* (Íb. Paul Greengrass, 2006) a la que seguirá una serie muy larga: *World Trade Center* (Íb. Oliver Stone, 2006), *En algún lugar de la memoria* (*Reign Over Me*, Mike Binder, 2007), *Tan fuerte, tan cerca* (*Extremely Loud and Incredibly Close*, Stephen Daldry, 2011) o la más reciente *Towers of Terror* (Íb. Matt Gibson, 2013) en la que tras el atentado los terroristas se convierten en *zombis* para tratar de acabar con el país, por poner unos ejemplos, pero muchísimos otros films tratan este tema aunque no sea explícitamente, por ejemplo en el caso de *Expediente Anwar* (*Rendition*, Gavin Hood, 2007) donde de nuevo se hace una crítica a las políticas surgidas tras el 11-s. Naturalmente, seguirán realizándose films de catástrofes en los que toda la población de norteamérica es atacada sin saber por qué, es el caso de *Monstruoso* (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008) donde un grupo de jóvenes graba con su cámara de mano el ataque de un monstruo a la ciudad de Nueva York. Las similitudes entre este ataque y uno terrorista serán abundantes, especialmente los momentos en los que los newyorkinos corren aterrados de algo que no comprenden.

### **- En España:**

---

430 ITURRIAGA, Diego (2008) *Nuevas perspectivas del cine post 11-S*. I Congreso Internacional de Historia y Cine (1, 2007, Getafe). Gloria Camarero (ed.). Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología. [En línea: <http://hdl.handle.net/10016/17811>] P. 3.

431 ITURRIAGA, Íbid. P. 4.



Existe una película que marcó un antes y un después en la visión del vampirismo dentro del cine español; no es otra que *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980). No se trata de una película de vampiros en apariencia pero su temática no puede estar más fusionada con el tema que nos ocupa. En ella se nos narra la tormentosa vida de Pedro (Will More), un chico obsesionado con la heroína y el cine. Es tan marcada su autodestrucción que decide filmar su deterioro. Cada noche deja grabando su cámara de súper 8 y poco a poco le va vampirizando hasta que acaba por absorberle, casi de manera kafkiana. El vampirismo aparece aquí de manera simbólica, pues no hay mordidas en el cuello, ni aparece la figura del vampiro en ningún momento, pero nos lo transmite con esa decadencia, con el deterioro que sufre el personaje, al igual que manifiestan comúnmente las víctimas de los vampiros, y con su posterior muerte, como si de un nosferatu, desapareciendo ante la luz del sol, se tratase. “Como si del protagonista de una historia de vampiros o de un relato de Lovecraft se tratara, Will More se metamorfosea en una criatura maldita, consumida por la droga de la cámara, hasta llegar a desaparecer en ella, vampirizado por el propio cine.”<sup>432</sup> Esta película se proyectó únicamente en una sala de Madrid, pero el boca a boca hizo que estuviese en cartelera más de un año, logrando así el título de “película de culto” y para muchos críticos el de “la mejor película del cine español”.

Y ese mismo año, Paul Naschy escribe, dirige e interpreta otra de sus aventuras del personaje Waldemar Daninsky, *El retorno del hombre lobo* (Jacinto Molina, 1980), esta vez enfrentado a la mítica Erzebeth Bathory, también conocida como la “condesa Drácula”, que tiene esclavizado a Waldemar. “Cuando escribía el guión pensé en los poderosos que con su fuerza aplastan a los más débiles. Como la Bathory, que ejercía sobre sus desdichados súbditos un poder que iba más allá de la vida y la muerte. Ella buscaba la juventud y la vida eterna a través de la sangre; Waldemar, el hombre lobo, sólo podía ser su ciego esclavo, un servidor utilizado para imponer su infernal tiranía.”<sup>433</sup>

Más allá de estas dos interesantes producciones, solo nos encontramos comedias desenfadadas o parodias del género como son: *Buenas noches, señor monstruo* (Antonio Mercero, 1982), en donde el grupo de música infantil *Regaliz* se enfrentará a una serie de monstruos, como Drácula o el hombre lobo (de nuevo, Paul Naschy); *Don*

---

432 PALACIOS, Jesús (2003) *La fábrica de los sueños*. Madrid: Espasa Calpe S. A. P. 253.

433 NASCHY, Paul (1997) *Memorias de un hombre lobo*. Madrid: Alberto Santos, editor. P. 129.

*Cipote de la Manga* (Gabriel Iglesias, 1985), con guión del actor fetiche de Jess Franco, Antonio Mayans, en dónde se nos cuenta las aventuras quijoteskas de Carlos Lucas y Paco Cecilio en contra del vicio y la corrupción, pero una noche, uno de ellos es atacado por un vampiro, que le transforma y le pervierte; *Aquí huele a muerto... (ipues yo no he sido!)* (Álvaro Sáenz de Heredia, 1990), cinta protagonizada por el dúo humorístico Martes y 13, en dónde se enfrentan a una maldición familiar que incluye vampiros y demás criaturas del mal, resultando al final ser todo una farsa, como en *Malenka o La marca del vampiro*; *Brácula: Condemor 2* (Álvaro Sáenz de Heredia, 1997), otra parodia, pero esta vez con los cómicos Chiquito de la Calzada y Bigote Arrocet, sufriendo el ataque de vampiros en un castillo de Transilvania.

Por último, volverá el incansable Jess Franco con *Killer Barbys vs. Drácula* (Jesús Franco, 2002), continuación de *Killer Barbys* (Jesús Franco, 1996), en dónde el grupo musical que da nombre al título se enfrentará esta vez al famoso conde, que tantas veces nos ocupa.

### 3.6.2. *Dracula de Bram Stoker*. Francis Ford Coppola, 1992.

#### 3.6.2.1. Introducción

Películas de vampiros se hicieron muchas, pero de *Dracula*, después de la de 1979, hubo un largo silencio hasta que el director italonorteamericano volvió a rodar la novela, que tal y como él mismo ha afirmado siempre le ha entusiasmado desde niño<sup>434</sup>. Esta vez, con un guión de James V. Hart y siendo producción de Columbia Pictures. El resultado fue un relato más romántico que gótico que nos muestra a *Dracula* como un ser enamorado. Trajo bastante polémica el presentar la película como la obra más fiel a la novela (sólo debemos prestar atención al título), y se le acusó de no cumplir con las expectativas esperadas. Pero lo que ocurre es que se apoya en elementos de esta que otras películas había obviado, aunque cambiará otras por completo. El cambio más importante se reduce al propio personaje del vampiro, a quien despojarán de su maldad y de su faceta satánica. En general, es una obra poco gótica a pesar de conservar elementos del libro que sí lo son. Se podría pensar que al ser una obra romántica es ya de por sí gótica, sin embargo aunque ambos conceptos están unidos en algunas partes, no son lo mismo. Y una de las diferencias fundamentales es que el *Dracula* creado por Stoker no es un personaje romántico. Sin embargo, la película es la visión de Coppola, quien se inspiró en la novela, pero lo llevó a otro medio artístico.

Como es lógico, el film se enmarca en la producción hollywoodiense, caracterizada por el éxito comercial, sin embargo, también tiene un innegable carácter autoral. El hecho de que el director sea Francis Ford Coppola, quien ha tenido tanto éxitos rotundos: *El Padrino I y II* (*The Godfather*, 1972, *The Godfather II*, 1974) como fracasos estrepitosos: *Corazonada* (*One from the heart*, 1982) hace más interesante que se acerque a un mito ya tan sumamente conocido en todo el mundo. A este respecto Adam y Azcárraga se hacen la siguiente pregunta: “¿Hasta qué punto se puede retomar el personaje de *Dracula* y su universo –cuyas reglas y códigos están estrictamente

---

434 GOMEZ, Ángel (2008) *El vampiro reflejado*. Madrid: Imágica Ediciones S.L.

definidos en la literatura y en el cine- sin fracasar, dado el arriesgado enfoque barroco del *postmodernismo* que adopta?”<sup>435</sup> En ese sentido debemos remitirnos a lo que ya hemos mencionado anteriormente: el director ha trabajado sobre un mito conocido por todos y ampliamente constituido (igual que han hecho todos los directores anteriores que han adaptado Drácula) pero ha dado su particular visión en el que el terror ha quedado diluido entre el romanticismo de la trama y la dimensión estética.

---

<sup>435</sup> ADAM, Carolina y AZCÁRRAGA, Mercedes (2001) *Guía para ver y analizar Drácula de Bram Stoker, Francis Ford Coppola (1992)*. Barcelona: Octaedro S.L. P. 9.

### 3.6.2.2. Francis Ford Coppola

Muy poco podemos añadir sobre este director que pueda arrojar algo de luz. Mucho se ha escrito sobre él y por mucho que quisiéramos aportar todo se quedaría pequeño.

El director nació en 1939 en Detroit, Michigan en el seno de una familia relacionada con las artes (su madre actriz y su padre músico). Estudió cine en Escuela de Cine de la Universidad de California de Los Ángeles y comenzó a trabajar para Roger Corman, director de películas como *La NO muerta* (*The Undead*, 1957), *Un cubo de sangre* (*A Bucket of Blood*, 1959) o *La matanza del día de San Valentín* (*The St. Valentine's Day Massacre*, 1967). Este director le produjo su primer largometraje: *Dementia 13* (1969) y siguió trabajando en Corman. Su siguiente film *Ya eres un gran muchacho* (*You're a Big Boy Now*, 1966) la presentó en la Universidad como tesis doctoral. Después de este film fundará su propia productora: Zoetrope Studios y realizará *Llueve en mi corazón* (*The rain people*, 1969). Su siguiente film le lanzará a la fama y le convertirá en uno de los directores más respetados, se trata de la ya citada *El Padrino*, inspirada en la novela de Mario Puzo. Dos años después realizará la segunda parte, pero antes realizará *La conversación* con la que ganó La Palma de Oro en el Festival de Cannes a pesar de ser un film que no gustó al público. En 1972 realizará una de sus obras maestras *El padrino* (*The Godfather*), dos años más tarde la segunda parte: *El Padrino. Parte II* (*The Godfather II*) y en en esa misma década dirige *Apocalypse Now* (Ib. 1979). En 1982, *Corazonada* (*One from the heart*) un musical rodado íntegramente en estudios, con la que se arruinará viéndose obligado a vender sus estudios Zoetrope y realizar films encargados: *La ley de la calle* (*Rumble Fish*, 1982), *Cotton Club* (Ib. 1984), *Jardines de piedra* (*Gardens of Stones*, 1985).... Caracterizado por hacer suyo los encargos cinematográficos es exactamente eso lo que ocurrió con este film. Una de las características que tienen en común la mayoría de sus obras es la preocupación por la institución familiar, así se refleja en la saga de *El Padrino* o en el film que estamos analizando. Riambau nos recuerda el paralelismo biográfico que existe entre la infancia de Stoker y la de Coppola, ya que ambos pasaron mucho tiempo en cama afectados por una enfermedad. En el caso del director de

poliomelitis<sup>436</sup>. Como hemos dicho desde niño le gustaba Drácula, tanto la novela como las películas sobre este personaje, pero lo que realmente le fascinó es el hecho de que Stoker se inspirase en un personaje real: “Recuerdo que de niño me encantaban las películas de terror, especialmente, Drácula. Recuerdo que mire en la Encyclopaedia Britannica y busque a Drácula y encontré a Vlad el Empalador. Me entusiasmé al pensar que se trataba de alguien real”<sup>437</sup>. Posiblemente esta sea la razón de que Coppola incluya el prólogo en el que explica el origen histórico del personaje. Y esta idea será totalmente apoyada por el guionista, James V. Hart, quien comparte la visión histórica del mito. “Para mí, Drácula era una historia romántica, gótica y épica, a un nivel que jamás había visto. La otra razón para hacer Drácula fue mostrar por primera vez la historia de Stoker, el verdadero Drácula histórico, que era un héroe nacional, un caballero, que juró proteger la cruz de Cristo y la Iglesia en el siglo XV.”<sup>438</sup> Esto es algo que en la novela se deja entrever cuando el vampiro afirma “¿No fue este Drácula, en efecto, quien inspiró a ese otro de su estirpe que, en época posterior, cruzó repetidamente el gran río con sus fuerzas para marchar sobre Turkía y que, cuando era rechazado, volvía una y otra vez, aunque regresara solo del campo donde habían sucumbido sus tropas, porque sabía que triunfaría al fin?”<sup>439</sup> Y ciertamente, como hemos visto, Vlad Tepes era católico a pesar de ser un personaje sanguinario. Naturalmente nada de esto aparece en la novela de Stoker.

El sobrino de Coppola, Christopher, no era ajeno a los vampiros ya que en 1988 había dirigido *Dracula's widow*. En España llegó directamente al DVD bajo el título *La viuda de Drácula*. Sylvia Kristel será quien de vida a Vanesa, la esposa del vampiro que fundará una secta satánica para acabar con quienes asesinaron a su marido. De nuevo, al igual que en *Noche de miedo*, cuando la vampira se enfada se transformará completamente en un monstruo.

### **- Resto del equipo**

---

<sup>436</sup> RIAMBAU, Esteve (2007) *Francis Ford Coppola*. Madrid: Signo e Imagen.

<sup>437</sup> Documental: *La sangre es la vida: el rodaje de Drácula de Bram Stoker*. *Drácula de Bram Stoker*, Francis Ford Coppola, Columbia Pictures. 1992.

<sup>438</sup> Documental: *La sangre es la vida*. Ídem.

<sup>439</sup> STOKER, Bram (1992) *Drácula*. Barcelona: Ediciones B, (Traducción Francisco Torres Oliver) P. 46.

Debemos señalar la importancia que tiene el vestuario en esta película. Eikio Ishioka, diseñadora japonesa que se había encargado del vestuario de la película introduce referencias a Klimt en sus trajes, la mayoría de colores muy vivos. Ishioka es una reconocida diseñadora que participó en multitud de películas, la última *Blancanieves (Mirror, mirror, Tarsem Singh, 2012)*, y había trabajado previamente con Coppola en la realización del cartel publicitario de *Apocalypse Now* en Japón. La fotografía es obra de Michael Ballhaus (quien ganó un Oscar con esta película) y la dirección artística de Andrew Precht nos muestra Transilvania como un marco perfecto para que se desarrolle este vampiro. Greg Cannom, realizará el maquillaje y la caracterización, trabajo bastante complicado ya que Drácula contará con muchas apariencias distintas (anciano, hombre-murciélago...)

La banda sonora será compuesta por Wojciech Kilar, un músico polaco que pretendía, con esta obra, darse a conocer en la industria hollywoodiense a pesar de tener una larga y prolífica carrera en su país. La obra de Kilar es bastante adecuada para este film porque “lo que caracteriza gran parte de la obra de Kilar: su tono melancólico y cierta languidez fatalista muy eslava, su música lúgubre y agresiva a un tiempo pero siempre teñida de una extraña concepción de la belleza”<sup>440</sup>. Esto contribuye a incrementar el dramatismo de la historia. Apreciamos que trabaja a partir de motivos asociados a personajes de la película, y un motivo más para la sucesión de los acontecimientos dramáticos. Además de un *leit motiv* independientes de los personajes o situaciones dramáticas concretas. Posteriormente, trabajó con Coppola en *La muerte y la doncella (Death and the Maiden, 1994)* y en *La novena puerta (The Ninth Gate, 1999)*. La película tendrá también una canción *Love song for a vampire* compuesta y cantada por Annie Lennox, que se hizo para que se pudiera vender una banda sonora más fácilmente.

Leonard Wolf, es autor de una novela anotada del *Drácula* de Stoker<sup>441</sup>, y en los créditos de este film aparecerá como asesor.

---

440 CUETO, Roberto (1996) *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer Ediciones. P. 386.

441 WOLF, Leonard (1975) *The Annotated Dracula. Dracula by Bram Stoker*. United States of America: Clarkson N. Potter, Inc.

### 3.6.2.3. Gary Oldman

Drácula será interpretado por Gary Oldman, apareciendo como un Drácula que tiene muchas facetas; puede pasar de ser un joven voivoda que lucha contra los turcos a un monstruo feroz que nos recuerda a un incubo en mezcla con un hombre lobo, todas estas bestias pierden efectividad en la humanización de Drácula, pero la cinta gana en espectáculo. Así el actor que las encarna a todas, Gary Oldman, afirma: “¿Cuántos disfraces tengo? Soy el viejo Dracula, el Drácula demoníaco, El Drácula lobo, soy un murciélago, tengo forma de niebla, me convierto en ratas, llevo barba, soy el joven y romántico Drácula, el espadachín, Rumano,...”<sup>442</sup> Gary Oldman nació el 21 de marzo de 1958 en Londres. Comenzó su carrera como actor de teatro donde recibió varios premios, entre ellos mejor intérprete por *The British Theatre*. Su debut cinematográfico lo hizo con *Sid and Nancy* (Ib. Alex Cox, 1986) que narra la vida de Sid Vicious, el líder del grupo de Sex Pistols. Luego saltó a la fama en los años 90 cuando llegó a Hollywood. Trabaja en films como *El quinto elemento* (*Le cinquième élément*, Luc Besson, 1997), *La letra escarlata* (*The Scarlet Letter*, Roland Joffé, 1995) o *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Alfonso Cuarón 2004). Tiene también una faceta como director, ya que en 1997 realizará *Los golpes de la vida* (*Nil by Mouth*), donde también realizó el guion.

Respecto al resto del equipo artístico Mina será interpretada por Winona Ryder, cuyo nombre real es Winona Laura Horowitz. La actriz alcanzó la fama con el film de Tim Burton *Bitelchús* (*Beetlejuice*, 1988) y posteriormente con *Eduardo Manostijeras* (*Edward Scissorhands*, 1990). Posteriormente realizará films como *La edad de la inocencia* (*The Age of Innocence*, Martin Scorsese, 1993), *Reality Bites* (Ben Stiller 1994), *Alien, resurrección* (*Alien, resurrection*, Jean-Pierre Jeunet, 1997) o *Cisne negro* (*Black Swan*, Darren Aronofsky, 2010) entre otras muchas.

La sensual Lucy será interpretada por Sadie Frost. Keanu Reeves dio vida a Harker, a quien según avance la trama veremos cómo le influyen todos los acontecimientos dejándole el pelo canoso. Y de Van Helsing se encargó Anthony Hopkins, quien, debemos afirmar no se parece en nada a Peter Cushing. Si bien este

---

442 Documental: *El vestuario es el decorado. El diseño de Eiko Ishioka. Drácula de Bram Stoker*, Francis Ford Coppola, Columbia Pictures. 1992.



último luchaba contra Drácula encarnando casi el bien espiritual (seguro de sí mismo, y con conocimientos gracias a ser un científico. Su aspecto delgado y alto también ayuda a crear esta imagen). Sin embargo Hopkins simboliza algo completamente diferente. Luchará contra el mal con una amplia gama de experiencias en su pasado. Será uno de los personajes más criticados. Y es que si en la novela original se trata de un personaje reflexivo y cerebral, en esta película actúa siempre precipitadamente y sin el orden que caracterizaba al personaje. Además pasará a un segundo plano para dejar protagonismo a la historia de amor y reencarnación de Drácula y Mina. Hopkins (nacido en Reino Unido el 31 de diciembre de 1937) ha participado en multitud de largometrajes. Ganó un Oscar con su papel de Hannibal Lecter en *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) y en 1992 fue nombrado Sir. En el 2012 interpretó a Alfred Hitchcock en film sobre este director, realizado por Sacha Gervasi. Actor polifacético en 1996 dirigió una película: *August*, en la que además de ser el protagonista compuso la banda sonora.

Adam y Azcárraga<sup>443</sup> plantean una teoría sobre la sobreactuación de los actores, indicando que buscan regresar al inicio del cinematógrafo, donde los actores, provenientes del teatro no habían relegado sus modos además de entroncar con el melodrama victoriano, otro de los requisitos imprescindibles de la película. Si bien es cierto notaremos bastante cambio a nivel interpretativo entre Oldman actuando como un viejo o una vez rejuvenecido. Las formas ampulosas del primero están más comedidas en la segunda interpretación. Ciertamente la teatralidad es un requisito que Coppola exigió para hacer su película ya que él mismo opina que al hacer Drácula, una obra que ha sido ya tantas veces llevada al cine, o bien te vas al extremo de la teatralidad, que el por lo que él optó, o bien al otro extremo, donde realizarías un film muy real<sup>444</sup>. Esta teatralidad no se refleja sólo en los actores, sino que también lo apreciamos en los escenarios e incluso en el vestuario. El actor que da más muestras de sobreactuación es Tom Waits, que da vida a Rendfield, tal vez por las exigencias que el papel de perturbado le pedía y de este modo se desvincula más de su relación con el vampiro (en algunas otras versiones del film la relación entre los dos es mucho más cercana). Waits había trabajado previamente con Coppola componiendo la música de *Corazonada*, ya que además de actor es músico y cantante. Actuó para el director en *Rebeldes* (*The Outsiders*, 1982), *La ley de la calle* (*Rumble Fish*, 1984) o *Cotton Club*

---

443 ADAM Carolina, AZCÁRRAGA Mercedes, (2001) Op. Cit. P. 82.

444 Comentario de audio del director de la misma duración que la película. COPPOLA, Francis. *Dracula de Bram Stoker*. Edición coleccionista. Sony Pictures DVD.

(Ib. 1984), además de una amplia experiencia con otros directores, normalmente interpretando personajes excéntricos.

### 3.6.2.4. Recursos expresivos y narrativos del film

#### a. Rodaje

La película está grabada intentando ser fiel al libro no en la historia sino en la forma de narrarse. Así, multitud de narradores transmitirán información al espectador al igual que ocurre en la novela (Diarios, recortes de prensa...) algo similar a la forma en la que está grabada *Nosferatu* (Murnau, 1922). Esta construcción narrativa da una impresión de relato fragmentado, pero le da al espectador la oportunidad de tener puntos de vista diferentes y complementarios.

En un principio el director pretendía grabar en blanco y negro con tan solo el vistoso colorido de los vestidos de los protagonistas, sin embargo producción se negó a tal cosa. Coppola conservó la viveza de los colores y los fue adjudicando a ciertos personajes. Observaremos que Mina suele vestir de verde, el color de la esperanza o Drácula de rojo, el color de la sangre. Además hay también referencias a la pintura de Gustav Klimt en los vestidos de Eikio Ishioka. Los planos estarán sobrecargados, busca un goce estético por el estilo barroco. Además serán especialmente numerosos los planos detalle.

Está rodada prácticamente entera en estudio, lo cual favorece en cierto modo la efectividad de espectáculo que se nos pretende mostrar. Además, estos grandísimos decorados de cartón piedra nos rememoran de nuevo a otro tipo de cine: el de los inicios. El propio Coppola afirma que: “Dado que el libro de Drácula se escribió hacia el 1900, la misma fecha que la del nacimiento del cine, y no sólo eso, el nacimiento del cine a manos de los magos, que creaban ilusiones y trucos de magia, pensé que no sólo haría la película en un lugar totalmente falso, en un estudio, sino que también usaría efectos como los de 1900”.<sup>445</sup> De modo que toda la película está hecha con los trucos

---

<sup>445</sup> Documental: *En la cámara, los sencillos efectos visuales de Drácula de Bram Stoker*. *Drácula de Bram Stoker*, Francis Ford Coppola, Columbia Pictures. 1992.

clásicos y prácticamente no se recurre a los efectos digitales. Con esto el director consigue uno de los objetivos que pretendía: “Quiero que la película evoque el mundo de los sueños y la psicología más que la realidad”<sup>446</sup>. Por ese motivo no se intenta en ningún momento ocultar el artificio de los decorados, de hecho, en la secuencia del tren, notaremos claramente que han utilizado maquetas para representar el viaje. Con esta vuelta a los orígenes del cine (sin querer utilizar las nuevas tecnologías para la realización de los efectos especiales) Coppola y su hijo Roman Coppola (que fue el encargado los efectos y de la segunda unidad) recurrieron a viejos trucos como espejos o dobles exposiciones. Un ejemplo de esto consiste en reproducir el metraje al revés, que lo empleará en el momento que Lucy sale de su cripta, y de le dotará de un aspecto más sobrenatural. Muchas veces con estos efectos logra la suspensión de las leyes físicas (por ejemplo en el momento que las ratas caminan cabeza abajo) lo cual Coppola asocia con los vampiros y con el carácter onírico que pretendía que tuviera el film. Sin embargo, algunos de los trucajes sí están hechos con una tecnología más avanzada como el *morphin*, que veremos al final cuando el vampiro envejecido rejuvenece antes de morir. Aunque también se utilizarán máscaras (normalmente bajo ellas veremos un doble, porque Gary Oldman tenía bastantes reticencias a llevarlas puestas<sup>447</sup>)

Respecto al montaje alterará ritmos tranquilos, por ejemplo durante los diálogos con momentos frenéticos, como cuando Harker es seducido por las vampiras en el castillo del conde. Los recursos narrativos estarán presentes a lo largo de todo el film, con el objeto de hacerlo lo más similar a la novela posible. Así las escenas se entrelazan entre cartas, libros e incluso sangre.

## b. Sinopsis

La película la podríamos dividir en tres partes y la transición entre ellas se realiza con los viajes que veremos en la trama. Esto junto con lo que podríamos

---

<sup>446</sup> Documental: En la cámara, los sencillos... Ídem.

<sup>447</sup> ADAM Carolina, AZCÁRRAGA Mercedes, (2001) Op. Cit. P. 78.

considerar un prólogo en el que se nos explica el origen histórico de Drácula: comienza con la batalla contra los turcos, allí vence pero cuando vuelve Elisabeta se ha suicidado y no la dejan enterrar en suelo sagrado. Vlad se enfurece puesto que viene de luchar por la iglesia cristiana y comienza a renegar de Dios, tira una espada contra la cruz que comienza a sangrar, la capilla entera rebosa sangre y el príncipe la bebe mientras exclama “¡La sangre es la vida, y será la mía!”<sup>448</sup> Tras una cartela que nos informa que estamos en Londres cuatro siglos después Renfield nos anuncia los acontecimientos venideros. Y Harker se despide de Mina con un apasionado beso.

Así comienza la primera parte, con el encargo y el viaje de Harker a Transilvania desde su Londres natal. Nos describe los lugares que va recorriendo hasta llegar al camino donde el coche de Drácula tiene que recogerle. Una de las mujeres que compartía el coche con él le da una cruz “porque la muerte viaja deprisa”. Cuando llegue el cochero del conde comenzarán los sucesos sobrenaturales. Finalmente, en el castillo el conde le invitará “Bienvenido a mi morada, entre libremente por su propia voluntad y deje parte de la felicidad que trae” las palabras más que conocidas que le dedicará el conde a su invitado. Le dará de comer y de nuevo aludirá a su pasado como guerrero: “La orden de los Dracul, es un dragón, una antigua sociedad que comprometía a mis antecesores a defender a la iglesia contra todos los enemigos de Cristo. Esa relación no fue enteramente venturosa. (...) yo soy el último de mi especie”<sup>449</sup>. El vampiro parecerá conmovido e incrédulo cuando encuentre el medallón de Mina sobre el escritorio de Harker, “¿Cree usted en el destino? ¿Qué incluso los poderes del tiempo pueden alterarse por un solo propósito? El hombre más afortunado que pisa esta tierra es aquel que encuentra el amor verdadero.”<sup>450</sup> Sosteniendo el medallón de Mina en la mano pedirá a Harker que se quede todo un mes. Sabemos entonces que Mina está bien y que se aloja en casa de su amiga rica Lucy, ambas bromea y acuden a fiestas. Lucy nos presenta a sus pretendientes, pero Mina comienza a sentir cada vez más la influencia de Drácula sobre ella, incluso veremos la sombra de la mano del vampiro sobre su cuello en un plano muy similar al que ya mencionamos de *Nosferatu* de Murnau. Harker cada vez más incómodo con el conde comienza a sospechar que este le ha hecho su prisionero, además de ver todo tipo de cosas extrañas, entre ellas a su anfitrión bajando por las paredes del castillo como un reptil. Obviando la advertencia del conde vagará por el castillo hasta llegar a una sala

---

448 Príncipe Drácula, personaje interpretado por Gary Oldman, en *Drácula de Bram Stoker* (Francis Ford Coppola, 1992).

449 Príncipe Drácula Op. Cit Idem.

450 Príncipe Drácula. Op. Cit. Ibídem.

donde tres mujeres se le aparecen y comienzan a seducirle mientras le muerden, Drácula se presentará enfadado preguntando cómo osan tocarle, ya que ese hombre le pertenece. Él les dará un bebé del cual se alimentarán, lo cual supone demasiado para Harker que grita impotente ante la risa del vampiro. Pronto descubrirá que está perdido al ver que los gitanos cargan tierra de la bodega en cajas, mientras el sigue retenido. Drácula embarcará en el *Demeter*, donde su aspecto de anciano deja paso al de una bestia mitad hombre lobo. Según se va acercando el barco a Inglaterra no sólo los animales están inquietos, sino que también los enfermos mentales del sanatorio Seward.

Aquí comenzaría la segunda parte, cuando las cajas de tierra lleguen a la nueva morada del conde. Cuando Drácula llegue tomará a Lucy, que caminará hacia él en sueños con un vaporoso vestido rojo. Se producirá el primer encuentro entre el príncipe y Mina, cuando esta baje a buscar a su amiga. Drácula convertido en un horrible monstruo le susurrará “No me veas” y como si se tratase de un hechizo ese será el efecto que surtirá. En la siguiente escena se producirá el encuentro real entre ambos, cuando él la ve caminando por la calle y van juntos al cinematógrafo. Allí él le hace recordar pero no logra morderle ya que les interrumpe el gentío. Por otro lado, Drácula vuelve a visitar a Lucy, pero esta vez llegará el Doctor Van Helsing (a quien Seward ha llamado) a tiempo. Verá la sombra del vampiro salir mientras unas gotas de sangre caen en la alfombra y le realizará rápidamente una transfusión a la enferma. El doctor Van Helsing les explica lo que cree que le ocurre a Lucy al doctor Seward y su prometido y estos escuchan incrédulos. Mientras tanto, Drácula y Mina cenan juntos, ella se emborracha con absenta (bebida que estaba prohibida en la época y que además se creía que era perjudicial –rumor que se encargaron de extender los dueños de viñedos-) y comienza a recordar todo “la princesa es un río lleno de lágrimas de tristeza y congoja”<sup>451</sup>. Harker logra huir del castillo (tirándose al río) y le rescatan unas monjas, que le cuidan e informan a Mina de los deseos de su prometido, quien además cree que corre un grave peligro. Ella irá junto a su amado en cuanto se entere y se casa con él. Drácula, destrozado, termina con Lucy. Van Helsing y los demás hombres deben profanar su tumba para acabar con ella, quien ya se ha convertido en una vampira. Después, aconsejados por Harker, van a destruir la abadía Carfax, pero el vampiro logra huir, y va a buscar a Mina. Mata antes a Renfield quien le ha traicionado diciéndole a Mina que huya ya que su maestro la quiere a ella. Sin embargo, ambos se encuentran se

---

451 Mina Murray, personaje interpretado por Winona Ryder en *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992).

declaran amantes y ella bebe su sangre. Entran entonces Van Helsing y los demás hombres a buscarla y allí se enfrentan al príncipe que huye convertido en ratas.

La última parte comienza con el regreso del conde a su castillo en Transilvania los caballeros le seguirán llevando a Mina para que les guíe (mediante sesiones de hipnosis). Se dividirán (al igual que en la novela de Stoker) y tras una lucha entre Arthur, Harker, Quincey contra los gitanos llegarán todos al castillo. Mina defiende a Drácula a quien Harker clavará una espada y juntos en la capilla logran el perdón divino. Ella, finalmente, con la misma espada le cortará la cabeza en un acto de amor, asegurándose de que no vuelva.

### c. Influencias

Durante la realización del film, el director estudió dos películas: *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941) e *Ivan el terrible* (Ivan Groznyy, Sergei Einstein, 1944)<sup>452</sup>.

Durante el prólogo de la película veremos unas imágenes “-cuya estética cabalga ente las batallas de *Kagemusha* (1980), de Akira Kurosawa, y el no menos irreal epílogo de *Excalibur* (1981), de John Boorman”.<sup>453</sup> Este inicio sirve para presentarnos al personaje como un ser histórico.

---

<sup>452</sup> BOORMAN John, DONOHUE Walter (eds) (1994) *Projections 3. Film-makers on Film-Making*. Londres: Faber & Faber. (Diarios de Coppola).

<sup>453</sup> RIAMBAU, Esteve (2007). P. 310.



**Ilustración 1. Drácula de Bram Stoker. Francis Ford Coppola.** Esta imagen del inicio nos remite al origen histórico de Drácula como Vlad Tepes, a quien llamaban El empalador.

Por otro lado todos los juegos de sombras sirven como homenaje al film de Murnau y al expresionismo, con una iluminación normalmente muy contrastada. Y ciertamente la estética de Kurosawa está presente en algunos momentos del film, especialmente los del inicio. Coppola se ha declarado muchas veces como un admirador de las películas del director japonés, y figura como productor de algunos de sus últimos films, por ejemplo del ya citado *Kagemusha* (Akira Kurosawa, 1980). De la ya analizada *La Bruja vampiro* de Dreyer tomará la idea de la sombra autónoma, que huye de sus dueños, aunque también la hemos visto en el *Nosferatu* de Murnau. Apreciamos aspectos del *Drácula* de Browning, especialmente en la ambientación del castillo y la sensualidad del film, y la pulsión erótica que mueve al vampiro nos remite al *Drácula* de Fisher. Además, en una escena Drácula, convertido en sombra entra en la habitación de Lucy y a su paso las flores se marchitarán, de nuevo una idea que ya vimos en la ya mencionada *Capitán Cronos* (Brian Clemes, 1973).

Cada película de Drácula que hemos analizado hasta el momento cambia la estructura argumental o la naturaleza del personaje, pero Coppola integra elementos de todas las anteriores, e incluso del antecedente histórico en el que se inspiró Stoker. Del film de Murnau, a parte del ya citado expresionismo incorporará las ratas o la manera de salir del ataúd. La manera de hablar del conde, con un marcado acento extranjero será del film de Browning, así como la frase “nunca bebo...vino”.

Por otro lado sus anteriores trabajos también están presentes en esta película en la que Coppola acaba “convirtiendo el film en una continuación, o, por lo menos, una



secuela de los planteamientos formales de su anterior *Corazonada* (*One from the Heart*, 1982), perceptible tanto en el empleo de decorados para las escenas que transcurren en exteriores como en detalles concretos de la escenografía<sup>454</sup>. Sin embargo, lo que logra incorporando toda esta estética en el film es mostrarnos la novela de Stoker de un modo que no habíamos visto hasta el momento y volver a rodar en estudio con las mismas intenciones esteticistas que con *Corazonada* pero con los avances técnicos que habían surgido desde entonces (10 años de diferencia).

Otra influencia es la del film de *El Exorcista* (*The exorcist*, William Friedkin, 1973). Concretamente en la escena en la que Van Helsing, ha encontrado a Lucy, la misma noche que la acaban de enterrar, alimentándose de una niña y con un crucifijo mientras nombra a Cristo la obliga a volver a su tumba. Ella se levantará y le vomitará sangre en una escena similar a la que a niña poseída de *El Exorcista* vomita al padre Merrin.

Además, cuando el conde sale de la habitación levantando la capa lo que dejará Harker en absolutas tinieblas, Coppola afirma que es un homenaje a John Carradine ya que suele acordarse de este actor viendo las películas de Drácula<sup>455</sup>. Ciertamente en el film *House of Dracula* (Erle C. Kenton, 1945) Carradine levantaba la capa para convertirse en un murciélago y huir. También en este comentario afirma que la escena en la que muere Lucy, donde hay un momento que litros de sangre inundan la habitación, se trata de un homenaje a *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980).

---

454 FERNANDEZ, Tomas, *Sombras retorcidas*, en VVAA (Navarro Jose Antonio (Ed.)) (2010) *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror gótico*. Madrid: Valdemar Intempestivas P. 422.

455 Comentario de audio del director de la misma duración que la película. COPPOLA, Francis. *Dracula de Bram Stoker*. Edición coleccionista. Sony Pictures DVD.



**Ilustración 2y 3:** *Dracula de Bram Stoker*. Francis Ford Coppola, 1992. En los fotogramas podemos ver el homenaje a *El Exorcista* y a *El Resplandor* respectivamente.

A parte de las referencias cinematográficas también podemos apreciar muchas influencias pictóricas, la mayoría de una estética gótico-romántica. Y más concretamente podemos citar un cuadro, como *La Pesadilla* de Henry Füssli, que contemplamos en el momento en el que Lucy está siendo seducida por Drácula. Hay quien ha querido ver en el anciano chupando la sangre de la navaja referencias al cuadro de Gustav Adolf Mossa, *Salomé, le goût du sang*, sin embargo nosotros no hemos considerado el cuadro como una referencia, ya que las similitudes son escasas. Sí encontramos, en cambio, parecidos idénticos entre el cuadro *El ídolo negro*, del pintor Frantisek Kupka y el aspecto del castillo del vampiro. Como hemos dicho la obra del pintor Klimt también está presente en la película, especialmente a través de los vestidos (principalmente los del vampiro) de la diseñadora Ishioka: “cuando me reuní con él (Coppola) por primera vez me enseñó el simbolismo de los pintores. Especialmente el del famosos cuadro de Klimt titulado *The Kiss*. Y me dijo: Eiko ¿es posible convertir este cuadro en uno de los trajes de Drácula?”<sup>456</sup> Pero no sólo lo encontramos en el vestuario, sino también en las protagonistas principales representadas como las mujeres sensuales de Klimt. La obra de Rossetti, el pintor de estilo prerrafaelita también es palpable, principalmente sus cuadros de mujeres pelirrojas, de pelo descuidado al igual que el personaje de Lucy.

---

<sup>456</sup> Documental: *El vestuario es el decorado. El diseño de Eiko Ishioka*. *Dracula de Bram Stoker*, Francis Ford Coppola, Columbia Pictures. 1992.



**Ilustración 4 y 5:** *Dracula de Bram Stoker*. Francis Ford Coppola, 1992. Las referencias a Frantiseck Kupka y a Klimt son palpables como podemos ver en estos dos fotogramas.

Hemos querido añadir, también, como apunte la similitud de esta película con los discursos publicitarios a nivel estético. Toda la puesta en escena goza de un efectismo propio de este tipo de discursos. Este parecido no es sólo propio de este film sino que es algo que comparte con el resto del cine postmoderno (y buena parte del contemporáneo). La película es profundamente visual, con un diseño de producción que unifica todo el tono de la película a través de vestuario, decorados, color, iluminación...

### 3.6.2.5. Análisis

#### a. Apuntes Interpretativos

El libro de Stoker, como ya mencionamos, hace especial referencia a todos los inventos tecnológicos y avances sociales, como máquinas de escribir o transfusiones sanguíneas. Las contraponen al vampiro que vive en su mundo obsoleto y además nos la muestra como un simple accesorio ya que los protagonistas deberán recurrir a las tradiciones y conocimientos ancestrales para acabar con el vampiro. En la película de Coppola todos estos inventos también están presentes, pero además el director añade uno más: el cinematógrafo. Para la época de la publicación de *Drácula*<sup>457</sup> las salas de cine comenzaban a abrirse en Londres. Por ello, en la película, el Conde acudirá a una de estas salas donde se presentarán sombras chinescas. Le preguntará a Mina por el mismo y ella le responde que acuda a un museo, remarcando el carácter de atracción de barraca del cine en sus inicios. Por otro lado, este espectáculo nos recuerda al inicio del film, donde mediante sombras se nos presenta al personaje. Nos conduce a una reflexión a la que ya habíamos asistido de la mano de otros directores, sobre la condición vampírica del cine. También hay sin embargo otras lecturas posibles: puede ser interpretado como el sitio donde las ilusiones, los anhelos, pero también los terrores se hacen realidad. El cinematógrafo puede ser siempre el refugio, incluso el último refugio. Así Roberto Cueto y Carlos Díaz en afirman: “En definitiva, regresamos a la esencia trágica de la condición humana, cuando –a diferencia del *Drácula* socialmente comprometido de los setenta-, parece que ya no es posible otra solución que el escapismo, el dejarse arrebatar por una pasión imposible, por un amor más fuerte que el tiempo y la muerte: es el hombre –o el vampiro, porque este ya no es su enemigo ni su negación, sino su más extrema representación- despojado de todo y reducido a puro deseo y constante frustración.”<sup>458</sup> El cambio que se ha producido al vampiro alcanza un

---

<sup>457</sup> 26 de mayo de 1986 es la fecha de la publicación de *Drácula*.

<sup>458</sup> CUETO, Roberto, DÍAZ Carlos (1997). *Drácula de Transilvania a Hollywood*. Madrid: Nuer Ediciones. P. 243.

punto de inflexión, no volveremos a verlo como un monstruo sin más, sino con un pasado que justifica su naturaleza y que lo convierte en un ser que sufre.

Respecto a la sexualidad del conde, Coppola se centra en la historia de amor entre Mina y Drácula, algo que no vemos en la novela: “La novela contiene abundantes juicios de valor sobre la supremacía de los hombres sobre las mujeres. Pero la explícita misoginia de Stoker excluía evidencias sobre la posible homosexualidad del conde tan elocuentes como las que sugirió Murnau o las que, con el beneplácito de censuras más tolerantes, mostraron otros cineastas”<sup>459</sup>. No vemos nada parecido en la película sino un amor a lo largo del tiempo. Drácula busca la reencarnación de Elisabeta en Mina, y la encuentra gracias a un medallón (algo que ya vimos en el film de Murnau). Los posibles ecos de homosexualidad los encontramos en la pulsión que el vampiro siente hacia Harker (cuando las tres vampiresas van a atacarle y él entra enfadado diciendo que “ese hombre le pertenece” o cuando lame la sangre de la navaja de afeitar de su invitado). Por otro lado, también podemos ver ciertos aspectos de zoofilia en el film, mostrando la brutalidad de las relaciones sexuales frente a la espiritualidad del amor platónico. Seremos conscientes de estar ante dos tipos de amor diferentes: el amor sagrado que es el que representa el de Drácula y Mina, y que está caracterizado por lo que hemos llamado antes amor platónico, un amor puro y virtuoso. Y el amor profano, que representan Drácula y Lucy, que se caracteriza por la fogosidad, lujuria e incluso por las perversiones sexuales (la zoofilia que observamos en el encuentro entre Lucy y Drácula hecho bestia).



**Ilustración 12.** *Drácula de Bram Stoker*. Francis Ford Coppola, 1992. Lucy, sonámbula es atraída por Drácula en forma de hombre lobo.

---

459 RIAMBAU, Esteve (2007) Op. Cit. P. 315.

Otro aspecto que debemos mencionar es la religiosidad del film. Dios castiga a Drácula por blasfemar contra él, abriendo la veda del vampirismo como castigo divino, pero también mostrándonos que cualquiera puede convertirse en vampiro. En este caso, el cazavampiros aparece como representante de la religiosidad más ortodoxa y extrema (esto no es algo nuevo, ya lo habíamos visto en *Drácula y las mellizas* -John Hough, 1971- ). Ese es el motivo de que no permita enterrar a Elisabeta en un cementerio cristiano, por haber cometido suicidio. Solo el amor por su mujer reencarnada logrará la redención y el perdón divino. Por otro lado la religión es vista como un refugio, como la última esperanza, así Harker tras haber huido del castillo del conde llegará a un convento de monjas de las Hermanas del Santísimo Sacramento. Ellas le ayudarán a recuperarse y a ponerse en contacto con Mina para advertirle del peligro que corre.

Drácula, con cada imagen diferente representa una cosa: el anciano decrepito representa todos los siglos que han pasado y que tan sólo la esperanza de volver a ver a su amada será lo que le haga ponerse en pie. Sin embargo, siempre simboliza algo: a Transilvania como país regido por impulsos, por la sangre y por la sensualidad, frente a Harker, que representa a Londres, la racionalidad, la fe y la rectitud. Los trajes de Drácula: la armadura de guerrero, que lleva al inicio de la película, como si se tratase de un hombre-bestia (y que tal vez sea premonitorio); el del anciano con capas de color rojo sangre brillante... son algo realmente novedoso respecto al vestuario del vampiro, ya que no lo veremos con el típico traje negro con capa. Ishioka afirma que no quiso ver películas de vampiros para no tener ideas preconcebidas respecto al vestuario: “Drácula tiene un estilo bastante cliché creado hace mucho tiempo en la historia del cine así que Francis... yo quise deshacerme del todo de ese cliché para crear nuestra propia visión sin basarnos en el aspecto de un hombre o de una mujer, alguien viejo o joven, una bestia o un humano o alguien que no se pueda identificar.”<sup>460</sup> Le vestirá más discretamente cuando el vampiro llegue a Londres, donde la elegancia residirá en un sombrero de copa y un traje de color gris. Ciertamente, el vestuario es bastante novedoso, fuera de cualquier film que hayamos visto hasta el momento. Mina encarna el amor casto y virtuoso y todo en ella (su vestuario recatado en tonos verdes, su pelo oscuro bien peinado y recogido) contribuye a reforzar esa imagen de mujer educada

---

460 Documental: El vestuario es el decorado. Op. Cit.

para el matrimonio<sup>461</sup>. Todo lo contrario que su amiga Lucy que encarna la mujer fogosa y libre. De nuevo todo en ella, sus vestidos vaporosos y escotados de colores vivos o su pelo rojo alborotado favorece este perfil. Ishioka ya tenía esto en mente a la hora de realizar los vestuarios de los personajes: “El vestuario de Mina es muy estricto, estrecho, conservador, con un cuello alto con mucho simbolismo y cerrado por delante. Es casi como pura virginidad, pudor, como la estricta personalidad de una profesora y Lucy es todo lo contrario.”<sup>462</sup> Mencionaremos sin embargo su vestido de novia, de color blanco (aludiendo a la virginidad y pureza del matrimonio) pero con un cuello de no deja ver la figura (todo lo contrario de los vestidos que le hemos visto hasta el momento) de modo que también sirven para ocultar la mordedura de su cuello. La diferencia fundamental del personaje de Lucy respecto al libro, reside en la sensualidad que emana de ella ya antes de ser vampiro. De manera que el contraste que vemos en la novela con el personaje de Lucy, antes y después de ser mordida, se desvanece en la película, ya que antes era igualmente sensual. La vampira en la que se convierte Lucy, y que tanto detesta Stoker, que muchos han querido ver como una imagen de la nueva mujer, se funde con la imagen anterior, probablemente por las diferencias de los miedos entre el director y el guionista de la película y el escritor de la novela. La dicotomía entre las dos mujeres estará patente desde el primer momento en que aparecen las dos juntas. Al ver un libro erótico, el *Kamasutra*<sup>463</sup>, Mina se sonroja mientras que Lucy hace chanzas y bromea con el tema. Además, bromea con sus pretendientes haciendo juegos de palabras con implicaciones sexuales. Por ello será la primera en morir, igual que en la novela, porque acude gustosa al encuentro con el vampiro, que la posee y finalmente acaba con ella, cuando Mina se casa con Harker, en una especie de ataque de rabia del conde, impotente ante la boda de su amada. Ella bebe “la sangre” de Cristo mientras que Drácula consume la muerte de Lucy bebiendo su sangre. El montaje paralelo de la boda y la muerte nos muestran dos uniones muy diferentes: por un lado cristiana del matrimonio, sagrada. Y por otro la de Lucy con Drácula, convertido en un hombre lobo. Además se establece en el montaje un *racord* de miradas entre Mina y el vampiro imposible por la distancia (algo que ya apreciamos en el *Nosferatu* de Murnau). Como si se tratase de un rito satánico, idea que se refuerza al enterrar a la joven con el vestido que conservaba para su boda con Arthur y que lleva una vez convertida en vampira. Según se acerca el vampiro en el barco su influencia se

---

461 Sin embargo llegará un momento en que se entregue al vampiro, dejará el recato y parecerá recordar su vida anterior. En ese momento comienza a vestir de rojo.

462 Documental: El vestuario es el decorado. Op. Cit.

463 En la versión española ha sido doblado como *Kamasutra*, mientras que en guión original aparece el nombre *Arabian Nights*, lo que se conoce como *Las mil y una noches*, considerado como un libro pernicioso y censurado hasta la recopilación que se hizo en 1835.

va haciendo más palpable, los animales, inquietos, huyen del zoológico y los enfermos mentales también están agitados. En esa escena veremos a Jack Seward pincharse morfina. El acto en sí tiene varias lecturas, por un lado la influencia negativa del conde también le afecta a él, que se tranquiliza con la droga, pero demuestra, así mismo, ser incapaz de salvar a su amada (recordemos que era el pretendiente de Lucy) cuando las circunstancias se tornen adversas. Además, hemos visto en la escena una crítica a un problema real y creciente en 1992 como eran los problemas con las drogas.

El otro personaje femenino que aparece son las novias de Drácula (interpretadas por Mónica Bellucci, Michaela Bercu y Florina Kendrick) que moran en su castillo. Estas seducirán a Harker la primera noche, de modo que a pesar del aspecto desagradable de ellas activan las pulsiones primarias de los humanos, algo parecido a lo que ocurre con Drácula en muchas de las películas que hemos visto en donde las víctimas no pueden resistirse al vampiro a pesar de desagradarles completamente. Alicia Hernández Vicente remite directamente a la mitología griega para explicar la función de estos personajes: “la representación iconográfica de estas tres novias remite directamente a la de las tres hermanas gorgonas, iconos recuperados de la mitología clásica que fueron asociados a la mujer fatal, figura femenina que se apoderó de la mente y las preocupaciones de los artistas decimonónicos, especialmente de aquéllos vinculados con el arte simbolista, coetáneo a Stoker”<sup>464</sup>. Otro personaje al que nos recuerda las novias de Drácula en esta película es a la diosa de la mitología griega Hécate, que suele ser representada o bien como una mujer de tres cabezas o como tres mujeres y quien ha sido considerada como deidad de los fantasmas y del inframundo.

Otra de las diferencias clave con el resto de las películas y que aporta una novedad para la evolución de este arquetipo, es que aquí Coppola muestra el vampirismo como una maldición atávica, a diferencia de la evolución biológica por la que optan otros films. El propio Coppola así lo manifiesta: “Drácula curiosamente se asemeja a Jesucristo. Por el sacramento. También es la máxima responsabilidad de Dios y su compromiso con nosotros igual que el nuestro con Él. Porque Dios es un elemento en la historia.”<sup>465</sup> Efectivamente, Dios parece como un personaje más en la narración, que se encarga de castigar al príncipe de Valaquia por su atrevimiento al cuestionar sus actos. Le convertirá en un ser maldito que no podrá pisar suelo sagrado,

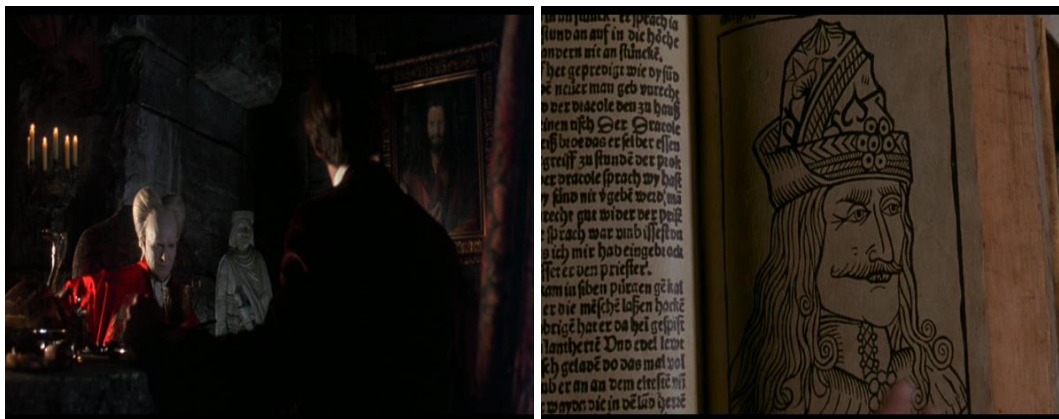
---

464 HERNÁNDEZ, Alicia (2012) *Drácula de Bram Stoker, el vampiro redimido*. Revista Latente nº 8. Revista de historia y estética del audiovisual [Documento en línea: <http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LATENTE/8%20-%202010/Textos%20Completos/10.pdf>] P. 71.

465 Documental: *La sangre es la vida: el rodaje de Drácula de Bram Stoker*. *Drácula de Bram Stoker*, Francis Ford Coppola, Columbia Pictures. 1992.



pero a quien finalmente el amor redimirá. Todo esto contribuye a mostrarnos al vampiro como una víctima y no como un verdugo. Se le dota de un pasado y de emociones, siendo capaz de amar y de odiar. El guionista de la película resume a la perfección este concepto: “la idea era retratar a Drácula como el héroe trágico y carismático que realmente era. No era otro monstruo chupasangre del que había que librarse. Era un hombre que había perdido su alma.”<sup>466</sup> Y ésta será la principal aportación al mito, y que posteriormente la mayoría de las películas respetarán: el mostrarnos al héroe trágico, maldito y abandonado por Dios, que es además incapaz de soportar el dolor por la pérdida de su amada. Por esto mismo el vampiro deja de ser el enemigo del ser humano para ser su representación, y en el futuro será su modelo a seguir. Se insistirá bastante en el pasado del príncipe, no sólo mostrándonoslo en el prólogo sino que continuamente veremos a lo largo del metraje imágenes que nos remiten a este pasado. Además, cuando Van Helsing busque lo que le ocurre a Lucy lo encontrará en un libro que contiene imágenes históricas de Vlad Tepes.



**Ilustración 13 y 8.** *Drácula de Bram Stoker*. Francis Ford Coppola, 1992. En el primer fotograma dentro de castillo del vampiro veremos una estatua del príncipe, de similitud a la que se encuentra en el monasterio de Sighisoara. En el siguiente fotograma, Van Helsing encuentra en un libro estos grabados sobre Vlad Tepes y dará con el mal que aqueja a Lucy.

“Para Coppola, su Drácula es una recreación de *La bella y la bestia*. Más que terrorífico, el monstruo resulta patético, y, antes de la versión de Coppola, jamás se había visto llorar a un vampiro abrumado por su destino frente a un Van Helsing tan

466 Documental: *La sangre es la vida*. *Íbid.*

poco susceptible de despertar las simpatías del espectador”<sup>467</sup>. Coppola contribuye a humanizar al monstruo enormemente al darle un pasado humano y justificar su naturaleza. Por otro lado, lo enmarca en una historia de amor imposible y eterna convirtiéndolo en una historia trágica. Que a la vez nos muestra una visión romántica que excusa la brutalidad del comportamiento del conde, quien seduce a pesar de su conducta y de su aspecto de bestia, ahondando en la visión de que las mujeres aman a hombres monstruosos.

Todo el film será circular. Comienza en la capilla de Transilvania y allí mismo será donde termine. En el principio Elisabeta yace muerta en los brazos de Drácula y al final, Drácula será quien esté en los brazos de Mina. Si el suicidio de Elisabeta le acarreó la maldición, el perdón de ella reencarnada le liberará. Esta circularidad nos devuelve a Drácula a su estado original, humano, liberándose de la maldición. Comienza humano y termina humano. Esa estructura circular que también está presente en la trama de reencarnación: todo vuelve, incluso nosotros mismos. A lo largo del film serán recurrentes los planos que remitan a esta forma, por ejemplo, la pluma de pavo real que veremos como transición, el cabecero de la cama de Lucy o incluso el peinado del Drácula anciano. El simbolismo del círculo es enorme, pero su lectura más simple sería la de la atemporalidad, a un nivel más grande referenciado al propio renacimiento (Mina vuelve a nacer tras la muerte, y Drácula rejuvenece al saber de su amada) y a un nivel más pequeño referenciado a la ya citada circularidad del film.



**Ilustración 9, 10 y 11.** *Drácula de Bram Stoker*. Francis Ford Coppola, 1992. Constantes detalles de la película nos remitirán a la forma circular.

---

467 RIAMBAU, Esteve (2007) Op. Cit. P. 316.

## b. La película en su contexto

Stoker presentó su obra en el final del siglo XIX, reflejando las preocupaciones ante todos los cambios. La obra de Coppola se enmarca en otro fin de siglo, el siglo XX. La novela hace especial hincapié en el decadentismo del final de una época y Coppola lo reflejará a la perfección, a pesar de que normalmente las películas anteriores tienden a pasar este aspecto por alto. Como hemos dicho la incertidumbre sobre el futuro, así como la sensación de una sociedad, la actual, que camina sin rumbo contribuye a conformar el relato postmoderno, pero también constituyeron una base para la novela de Stoker. El film, al igual que pasa en la novela muestra las consecuencias de la liberación sexual: si para Stoker esa consecuencia es la sífilis para Coppola será el sida (al igual que para Murnau simbolizaba la peste). A este respecto debemos mencionar que la presentación del personaje de Van Helsing se realiza en una escuela donde el profesor da clases sobre las enfermedades venéreas como la sífilis.

El hecho de que la historia se sitúe en el fin de un siglo muestra la incertidumbre ante un futuro poco halagüeño, al mismo tiempo que cunde cierta esperanza por otro lado. Bill Clinton es derrotado en las elecciones de los EEUU por el candidato republicano George H. W. Bush, mientras que Europa se fortalece mediante la Unión Europea, con medidas como la creación de un Espacio Económico Europeo (EEE) o se acuerda la libre circulación de trabajadores en la actual UE. Por otro lado, las hostilidades entre EEUU y Rusia terminan definitivamente con el establecimiento oficial de las relaciones diplomáticas de ambos países.

## c. Características del vampiro

En la película se respetará algo que ya vimos en la versión de *Drácula* de Tod Browning de 1931, y es el hecho del acento rumano del personaje. Como vimos, nos acerca más al exotismo del vampiro y a Transilvania. En este film, Gary Oldman hablará en algunas ocasiones directamente en rumano y en otras logrará una pronunciación marcada.

Por otro lado, al igual que en el *Nosferatu* de Murnau, en esta película Drácula viajará con multitud de ataúdes llenos de tierra, algo que se ahorran en el film de la Hammer que tan sólo viaja con su ataúd. Para Coppola, al igual que en la novela y que en la versión de John Badham, Drácula puede trepar por las paredes y descender por ellas. Y el kimono rojo del conde le proporcionará aún más un halo sobrenatural. Por primera vez en lo que respecta a la cinematografía veremos llorar al conde, sus lágrimas caerán sobre la carta que Mina le envía indicándole que se va a casar con Harker. Después de esto, el vampiro perderá su belleza para volver a tener el rostro de una bestia, ya que se pone furioso y lanzará un rugido lleno de ira.

Los animales temen al conde, y por ello cuando este se acerque a Londres los animales del zoo estarán inquietos percibiendo su presencia. Aunque sí será capaz de controlar a los lobos (recordemos la escena en el cinematógrafo donde Drácula y Mina acarician un lobo blanco, mientras el resto de la gente huye despavorida). En este sentido, Renfield actúa como un animal más al apreciar la llegada del conde y sentir un ataque de nervios. Sí habrá una diferencia fundamental de este Drácula con los anteriores, y es el hecho de que pueda caminar bajo la luz del sol, como apreciamos en la escena en la que se encuentra con Mina en el cinematógrafo a plena luz del día. No se reflejará en espejos ni escaparates, además de como ya hemos dicho poseer una sombra independiente y suspender las leyes físicas en su castillo.

En este caso será el mismo Dios quien condene a Drácula (Vlad Tepes) a vivir como un no muerto. Se remonta al origen histórico en el que se inspiró Stoker, el príncipe de Valaquia, para mostrarnos como éste, impotente ante el suicidio de su prometida (a quien los turcos le han comunicado la muerte del guerrero en la lucha), blasfema contra Dios y es castigado. Es un Drácula totalmente opuesto al Drácula de Stoker, porque en la obra original, no debemos olvidar, era un monstruo sin escrúpulos, y no una víctima enamorada como nos lo muestran en esta película. Si en vez del vampiro nos referimos a Vlad Tepes, aunque para algunos simbolizó un héroe para otros fue un genocida y no un valiente guerrero enamorado. Toda esta trama es algo completamente nuevo y que en la novela de Stoker sólo se insinúa pero que

marcará definitivamente el rumbo que a partir de entonces empezarán a tomar los vampiros.

Drácula ha dejado de ser un ser maligno para convertirse en un amante maldito, rol que ocupará hasta las películas actuales, como veremos. Se han borrado los rasgos negativos del vampiro reforzándose y acentuando otros aspectos. Se ha trasladado de ser una película de terror a ser una película de fantasía y de romance, dentro de una trama de reencarnación en la que es posible encontrar al ser amado a través de los tiempos. Si el Conde Orlok de *Nosferatu* mira el retrato de Hellen como una posible víctima, en la que destruir todo aquello que anhela, el *Drácula* de Coppola encuentra en Mina el amor perdido a través de los siglos. Al negarse a sí mismo y pretender la liberación deja de ser un maldito para la sociedad para convertirse en un ser trágico que pretende la normalidad al lado de su amada.

Una característica fundamental de este vampiro, así como del resto de esta época es el hecho de que el vampiro sea un ser urbano. Los vampiros nos los han mostrado como perfectamente capaces de adaptarse a las grandes ciudades como Londres, Nueva Orleans o incluso México (recordemos al vampiro de *Cronos*).

### 3.6.2.6. Promoción del film

La crítica está dividida respecto a esta película. Por un lado consiguió trasladar al conde a otro tipo de cine, uno más universal y al que tuvo acceso un público más amplio, pero por otro lado, los más adeptos al cine de Browning, Murnau o Fisher vieron en esta obra una simpleza y una frivolidad indignante. Lo cierto es que la obra recibió tres Oscars: maquillaje, vestuario y efectos sonoros.

Es cierto que la película es principalmente un ejercicio estético y que es el comienzo de la desarticulación del mito del vampiro como lo conocemos, sin embargo ése no fue el problema. Sí lo fue el vender la película como una adaptación muy fiel a la novela, lo cual, acabamos de comprobar, no lo fue en absoluto. Por otro lado, otro de los problemas es que parece dar por sentado que todo el mundo conoce el Drácula de Stoker, y la toma como base para construir sobre ella, mientras las películas que hemos visto hasta entonces partían de cero para construir la adaptación. Sin embargo esta relectura, refleja el contexto sociocultural en el que se mueve Drácula esta vez. Si ya se han superado los traumas sexuales que podemos ver en las películas de los setenta, ésta ya nos muestra el siguiente paso: el amor entre un vampiro y un humano, de manera recíproca. Un sentimiento amoroso por encima de la sociedad, del tiempo, del espacio y de la muerte.

Para la promoción del film se aseguraron de contar con actores del *star system* hollywoodiense, como Anthony Hopkins o Winona Ryder. Además, junto al video salieron toda una serie de productos como un cómic de la película (guionizado por Roy Thomas y dibujado por Mike Mignola) o videojuegos para todas las consolas.

#### a. Repercusiones Posteriores

Como hemos dicho este film influirá a multitud posteriormente, que en mayor o menor medida serán influenciados presentándonos al vampiro como un ser que sufre o víctima de una trágica historia de amor. Debemos hablar de una película: *Dracula Rising* (Fred Gallo, 1993) realizada un año después de esta y en el que Christopher Atkins interpretará a Vlad, en una historia ambientada en los noventa en EEUU pero con *flashbacks* que nos remiten a la triste historia del príncipe. Producida por Roger Corman tratará de seguir la estela del éxito conseguido por el film de Coppola. Se rodará en Bulgaria con un equipo local.

Otro film que parece influencia de la parte histórica que recupera Coppola para su personaje es *Vlad, el príncipe de la oscuridad* (*The True Story of Dracula*, Joe Chappelle, 2000) película que salió directamente para televisión. Vlad Tepes será interpretado por Rudolf Martin, en un film que a pesar de sus pretensiones históricas (con algunas escenas basadas en hechos reales, como el momento en que los turcos no quieren quitarse sus turbantes y el príncipe se los clava en la cabeza) termina siendo un film de terror tradicional. Una película similar a esta que también toma el referente histórico de Vlad Tepes es *Vlad (Vlad, la maldición de Dracula)*, Michael D. Sellers, 2003).

Hablaremos también la ya mencionada en el capítulo anterior *Dracula, un muerto muy contento y feliz* (*Dracula, Dead and Loving it*, Mel Brooks, 1995), que trata de parodiar la obra de Coppola y también en ciertos aspectos la de Browning. Incluso veremos que la forma de sorber la sangre de este conde ya la habíamos visto en *El baile de los vampiros*. El peinado y caracterización del conde (interpretado por Leslie Nielsen) será muy similar a la de Coppola (a pesar de que llevará un traje similar al de Bela Lugosi o incluso Christopher Lee, al tener el fondo color rojo sangre). Aunque en un principio podría parecer un film serio a pesar del título, cuya traducción real sería Dracula, muerto y disfrutándolo, por las imágenes aparentemente históricas o pinturas famosas (entre ellas la ya mencionada *Pesadilla* de Henry Füssley) que aparecen mientras presentan los créditos. Sin embargo según comience el film apreciaremos un humor básico (la esposa del aldeano del Borgo es un hombre). El interior del castillo nos remite al film de Browning con una enorme telaraña en las escaleras que el conde puede atravesar sin problemas. Las novias de Dracula también aparecerán en el film, de nuevo caracterizadas de forma voluptuosa. Un plano que está sacado igual que en el film de Murnau es el de Renfield (Peter MacNicol) en el Demeter totalmente enloquecido. El film también copiará la escena de la ópera del film de Browning e incluso Brooks se ríe de la estricta moral inglesa: “La ópera es asombrosa.

La música está cargada con amor, odio, sensualidad y una desenfrenada pasión. Todas las cosas que en mi vida he logrado suprimir”<sup>468</sup> Le dirá Harker (Steven Weber) a Mina (Amy Yasbeck). Es interesante uno de los gags, en los que Drácula tiene una pesadilla dentro del ataúd, y lo considera una “daymare” (pesadilla de día, en contraposición a la palabra inglesa *nightmare*). La película también bromea sobre la cantidad de libros de vampiros que aparecen normalmente en la mayoría de los films sobre cómo acabar con los vampiros. Por otro lado la escena de Lucy (Lysette Anthony) y Drácula en un banco del jardín que hemos visto en el film de Coppola está repetida aquí, solo que esta vez el vampiro conservará su forma humana. La escena del film de 1931 en la que se preguntan quién pudo hacer algo así, y la criada responde “Drácula” (introduciéndolo porque acaba de llegar, pero al mismo tiempo respondiendo a sus preguntas) también se reproduce, con más humor. Finalmente la gran novedad será que Renfield mata a su maestro por error.

---

<sup>468</sup> Harker (personaje interpretado por Steven Weber) en *Drácula, un muerto muy contento y feliz* (Mel Brooks, 1995).



### 3.6.3. Entrevista con el Vampiro.

*Entrevista con el vampiro* (*Interview with the vampire*), dirigida por Neil Jordan (en un principio se contaba con la participación del director David Cronenberg pero finalmente salió del proyecto) en 1994, es una película reflexiva, narrada desde el punto de vista del vampiro. Se trata de una adaptación de la novela homónima de Anne Rice a quien muchos consideran la célebre sucesora de Bram Stoker<sup>469</sup>. Esta autora, podríamos decir que ha renovado éste género, construyendo su propia mitología, a partir de unas bases previas. La propia Rice será quien escriba el guion, quien además manifestó su desacuerdo con el reparto de los actores para el filme. En concreto se opuso totalmente a la interpretación de Tom Cruise como Lestat, pero finalmente, tras ver la película finalizada, se desdijo de sus declaraciones ante la avalancha de críticas que recibió. En el libro, y luego lo veremos reflejado en la película, la autora se centra en los aspectos psicológicos de cómo actúan los vampiros actualmente. La novela fue escrita en 1976, aproximadamente, frente al film que se estrenó en 1994. Fiel a su estilo, el director Neil Jordan, nos presenta un barroquismo visual similar al que habíamos visto en otras de sus obras. La fotografía, de Philippe Rousselot, recrea la atmósfera de la época. De los vestuarios, todos de aire gótico se encargó Sandy Powell. La escenógrafa fue Francesca Lo Schiabo, de los efectos especiales se encargó Norman Baillie y del maquillaje Michéle Burke. La distribución fue de Warner Bros y los productores fueron David Geffen y Stephen Woolley. La banda sonora, muy destacable, ya que encaja con la ambientación de la película es de Elliot Goldenthal, y estuvo nominada a los Oscar y a globos de oro. También estuvo nominada a los Oscar la dirección artística y a los Globos de Oro la interpretación de Kristen Dunst.

Toda la película –al igual que la novela– se trata de un *flashback* en la que Louis, interpretado por Brad Pitt, narra su vida en una entrevista desde que se convirtió en vampiro. En la película se describen las sensaciones del vampiro más humano de toda la saga: Louis. Nueva Orleans, en el siglo XVIII, Louis, dueño de una plantación al sur de Luisiana, será mordido por Lestat, interpretado por Tom Cruise, un vampiro sádico, cruel y orgulloso. No puede aceptar su nueva existencia, y se niega a tener que matar humanos para sobrevivir, así empieza a alimentarse de ratas, hasta que convierte, junto

---

469 ANTONEN Ramona (Autumn 2000) *The Savage and the Gentleman*. Växjö University. [En línea: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:206843/FULLTEXT01.pdf>]

con su compañero, a una pequeña niña, Claudia, interpretada por Kristen Dunst, que comenzó aquí su carrera al estrellato, en una de las que ha sido considerada una de sus mejores actuaciones. Previamente, se habían manejado otros nombres, como Christina Ricci y Dominique Swain. Esta niña es uno de los personajes con más profundidad de toda la película, ya que crece y madura pero su cuerpo se queda siempre como el de una niña. Despechada con Lestat, intenta asesinarlo y huye junto con Louis al viejo mundo, Europa, en busca de otros vampiros. En París encuentran una secta de vampiros capitaneada por Armand (Antonio Banderas) bajo el teatro de los vampiros. Éstos camuflan su verdadera identidad haciéndose pasar por actores que interpretan a vampiros. Asesinan a Claudia, aludiendo a unas reglas de vampiros, las cuales son la primera vez que oigamos en la pantalla. Louis se venga matándolos a todos y regresa a América. Lo último que le cuenta al entrevistador es su encuentro con Lestat, al que ha visto en un estado lamentable. El entrevistador<sup>470</sup> anonadado por los poderes que contempla en Louis le pide ser uno de ellos. Louis se siente confuso, pues tras contarle todos los sufrimientos que le ha conllevado su vida de vampiro no entiende como quiere participar de semejante existencia. Después veremos como Lestat encuentra al entrevistador y tras beber un poco de su sangre, rejuvenece y se marcha en un descapotable rojo mientras escuchamos *Sympathy for the devil* de los Rolling Stones. El final quedará abierto, con todos los vampiros presentados vivos (a excepción de la pequeña niña).

Es destacable el hecho de que el vampiro será el narrador y cómo nos acercamos a su historia desde su propio testimonio. Por primera vez en la historia del cine el vampiro cuenta su versión de la historia. Así se logra una identificación del espectador con el personaje, de quien conoce sus pensamientos y sensaciones y a quien, además, se le dota de remordimientos y sentimientos para que la identificación sea completa. “Un vampiro que nos cuenta su historia muestra la caída de la frontera entre la vida y la muerte, pero la frontera sigue existiendo, y esa abolición sigue siendo un escándalo racional, porque el mundo que el texto ha erigido es –sigue siendo– un mundo que responde al principio de no contradicción”<sup>471</sup>. Escuchamos por primera vez al monstruo y seremos partícipes de sus experiencias. Así lo afirmó la autora del libro, Anne Rice, quien también participó en el guión: “Quería que la película fuera un cambio con respecto a lo habitual. Quería que se saliera de lo convencional. Que te enamores del

---

470 En un principio se había pensado en River Phoenix para la interpretación del entrevistador, pero su trágica muerte hizo que se pensase en Leonardo DiCaprio, que también fue descartado, eligiéndose finalmente a Christian Slater.

471 CAMPRA, Rosalba (1999) *Los silencios del texto en la literatura fantástica*. En MORILLAS Enriqueta. (ed.). Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario-Editorial Siruela. P. 71.

vampiro y veas la vida a través de sus ojos.”<sup>472</sup> Las variaciones en los vampiros y que éstos se convirtieran en narradores no es algo nuevo, pero si se habían mantenido al margen de las producciones cinematográficas.

En la película podemos ver cómo se reduce en gran medida los rasgos sobrenaturales de estos vampiros, pasándose por alto toda la mitología que hemos visto. Las cruces no surten ningún efecto, “Me encanta mirar crucifijos” Indica Louis a su entrevistador, al igual que los espejos, las estacas o los ajos. Sin embargo otros aspectos se respetan, como el hecho de que no puedan exponerse a la luz del sol (en el libro se explica que los vampiros de más edad si pueden ponerse bajo el sol, ya que han alcanzado poderes superiores) o necesiten beber sangre. De modo que desaparece así todo el folclore y los elementos tradicionales asociados. Los vampiros, en este film, son seres reales, con sentimientos de amor u odio, que desesperan buscando el significado de su propio ser y que tratan de disfrutar asimismo. Otro rasgo que se añade en esta película, y que continuará posteriormente es el hecho de que los vampiros son y deben ser bellos. En la cultura en la que vivimos, la de la superficialidad, es lógico que éste sea el siguiente paso en la consecución del héroe. Todos los vampiros cuando más heroicos, más bellos son, y al contrario, cuando son simples bestias asesinas, la belleza no es un rasgo importante. Pero además así, por su belleza, se diferencia ya de manera total de los otros monstruos con los que históricamente ha compartido cartelera. (Nos referimos a Frankenstein, el hombre lobo...).

Como vemos, el paso lógico después de *Dracula de Bram Stoker*, dirigido por Coppola es éste. Siendo una fiel heredera de la de la anterior, porque los vampiros aman y sufren por ello al igual que el propio conde. Por otro lado, aunque esto no lo veamos en la película, Lestat es en realidad un aristócrata, que tienen los mismos poderes mentales que Drácula, incrementados como se ve en las posteriores novelas. Así la película es a la vez dramática y terrorífica. Al mismo tiempo que se humaniza al vampiro se le tiende a diferenciar más de Satán. A pesar de ello sigue habiendo un nexo, alguno de los vampiros más en consonancia con su lado salvaje. En este caso será Lestat al ser el malo de la primera película, y de hecho la canción que suena al final mientras Lestat conduce no es otra que *Sympathy for the devil* canción Rolling Stones, pero interpretada por los Guns N’ Roses, como ya hemos mencionado, cuya parte de la letra dice literalmente: “Por favor, déjame que me presente, soy un hombre de riquezas y buen gusto. Ando rodando desde hace muchos años, muchos años. He robado el alma

---

<sup>472</sup> Anne Rice en el documental *In the Shadow of the Vampire, The Making of Interview with the vampire*. Blue Ray *Entrevista con el vampiro*.

y la fe de muchos hombres...”<sup>473</sup>. Pero dejando esto al margen, nos interesa afirmar que el vampiro se va separando de las lecturas religiosas. Ha dejado de ser satánico para ser básicamente ateo, o en este caso agnóstico, en constante interrogación acerca de la existencia de Dios.

A partir de este momento los vampiros comenzarán a despertar una simpatía en el público, no como ocurría con el film de Coppola porque conozcan su pasado y comprendan sus acciones (que también) sino porque sienten más y más intensamente que los humanos. El film (y el libro) marcaron un punto de inflexión sobre la evolución del arquetipo, y una de las pruebas es la gran influencia de estas obras o incluso de su escritora en la subcultura gótica actual.

La película es muy sensual, evidenciando las relaciones homosexuales y bisexuales presentándonos unos personajes ambiguos sexualmente. Esta vez, al igual que vimos en algunos films de la productora Hammer de los últimos años, nos muestra el aspecto lúdico del sexo, ya que una vez muerto, las funciones reproductoras del comportamiento sexual han desaparecido. Esto es algo que, como veremos, se evidenciará aún más en la siguiente película que analizaremos, *Crepúsculo*. Se deja a un lado la vertiente más primitiva del sexo, el instinto sexual en su estado más animal, que hasta este momento (con algunas excepciones) encarnaba el vampiro. Así el film normaliza aspectos como la homosexualidad o los nuevos tipos de familia.

Jordan nos propone una reflexión acerca de las nuevas familias. Nos sitúa la acción en un contexto muy alejado de la actualidad pero nos muestra dos vampiros que deben pasar la eternidad juntos. Cuando su relación esté a punto de romperse aparecerá la pequeña Claudia, como una especie de hija que mantendrá a la pareja unida durante un tiempo. Será un intento de salvar la relación, una trampa tendida por Lestat en la que cae de lleno Louis, teniendo que cuidar a la pequeña y enamorándose de ella desde el primer momento. Cada uno de los vampiros busca algo, lo notamos claramente en los personajes principales del film. Anne Rice afirma que “hoy en día, hay un cierto número de profesores que imparten clases sobre ficción y vampiros y creo que es maravilloso. Creo que han descubierto que el vampiro es la metáfora perfecta para describir al intruso y al inadaptado que llevamos dentro.” Y ese es el motivo de que actualmente el público principal de los films de vampiros sea casi exclusivamente adolescente. Las inseguridades de estos son trasladadas a ese “otro yo” materializado

---

<sup>473</sup> Traducción libre de: “Please allow me to introduce myself. I’m a man of wealth and taste. I’ve been around for a long, long year Stole many a man’s soul to waste”. Rolling Stones: *Sympathy for the devil*. (Álbum: Beggars Banquet, 1968).

en la figura del vampiro. Sin embargo en este film también veremos como cada personaje tiene sus propios motivos para actuar de un determinado modo. Por ejemplo, el vampiro Lestat que parece el malo de la película actúa movido por la soledad, buscará un compañero y una familia. Aunque Piñón apunte otro motivo: “Quizá sea su nostalgia europea, el odio que le despierta esa nueva tierra americana, lo que hace de él un vampiro tan desprotegido y a la vez tan fiero y peligroso. Algo así como un pionero furioso que hace que su miedo alimente su potencial violento”<sup>474</sup>

Hasta ahora los vampiros eran personajes del pasado, habían existido en la antigüedad, aunque se tratase de una antigüedad cercana. Sin embargo, ahora el vampiro ya goza de total libertad de movimiento y puede vivir perfectamente en la ciudad sin ser descubierto como le ocurre a Drácula. De la ciudad no sólo hará su territorio de caza, sino que además será el lugar perfecto para ocultarse. Así vemos un vampiro sofisticado y moderno, integrado plenamente en una sociedad a la que realmente no pertenece. En el caso de *Entrevista con el vampiro*, Louis y Claudia viajan por toda Europa en busca de otros vampiros, quieren conocer sus raíces. La acción comienza desarrollándose en Nueva Orleans, cuna de la cultura afroamericana y criolla. Y aunque los orígenes de Lestat sean Europeos no lo son los de Louis que inaugura un nuevo vampiro plenamente americano, totalmente integrado en la sociedad y que es capaz de adaptarse a los nuevos tiempos sin problemas. Como hemos dicho irá al cine como el resto de los mortales, aunque sospechamos disfruta más de los amaneceres en el celuloide ya que son los únicos que puede contemplar. Pero esa adaptación es un hilo frágil que puede romperse en cualquier momento. Louis tarda en adaptarse a su nueva condición, y Lestat llegará un momento que se acobarde ante el foco de un helicóptero, echando de menos la vieja Europa, su hogar.

Su continuación será *La reina de los condenados* (*Queen of Damned*) dirigida por Michael Rymer en el 2002. En esta película no quisieron repetir los actores de la anterior así que el papel de Lestat fue interpretado por Stuart Townsend. Por otro lado, fue un intento de meter los dos libros de Anne Rice: *El vampiro Lestat* y *La reina de los condenados* en una sola película. La protagonista femenina será interpretado por Aaliyah que falleció poco antes de que se hubiese terminado de rodar el film, víctima de un accidente aéreo, lo cual dio bastante publicidad. En esta película, el vampiro Lestat se despierta después de un sueño que ha durado varias décadas y decide convertirse en

---

474 PIÑÓN, Manuel (2005) en RODRIGUEZ J. Hilario (coord.) Op. Cit. P. 217.

una estrella del rock. Su música llega a los oídos de Akasha, que es en realidad el primer vampiro y que decide despertar.

El principio del film, sobre el que veremos los títulos de crédito, se trata de un videoclip de Lestat (que se ha convertido en una estrella de rock) en el que homenajea claramente *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920). Es toda una declaración de principios que nos muestra que lo que vamos a ver es heredero del expresionismo, donde localiza el origen del vampiro cinematográfico (con Nosferatu).

### 3.7. EL VAMPIRO ACTUAL O JOVEN

#### 3.7.1. Marco histórico

Primeramente debemos explicar el motivo del título del capítulo. Si por un lado todo el mundo reconocería inmediatamente a qué nos referimos con “cine actual”, el término “cine joven” podría dar lugar a error. Hemos decidido englobar esta etapa de la cinematografía bajo la expresión de “cine joven” porque es un cine que trata sobre adolescentes, que además es el público objetivo al que va dirigido. Además, es un cine joven dentro de la historia cronológica de la cinematografía, ya que es reciente y aún no ha sido denominado.

La fecha con la que hemos decidido finalizar el cine postmoderno (a pesar de que aún hoy seguiríamos imbuidos dentro de una postmodernidad, pero que posee unas características distintas a las de sus inicios) es la fecha de la realización de una película de vampiros, que ha supuesto un cambio sustancial respecto a las características del arquetipo. Se trata de *Crepúsculo* (*Twilight*, Catherine Hardwicke, 2008). A partir de su estreno, seguimos viendo películas como las analizadas hasta el momento (por ejemplo la última entrega de la saga *Underworld: Underworld el despertar-Underworld: Awakening*, Måns Mårilind, Björn Stein, 2012) pero se abre la veda a un nuevo tipo de vampiros, que evoluciona con este film hacia la conversión en el héroe clásico. De manera que la fecha de comienzo es 2008 y la fecha de finalización de este marco histórico es el momento de entrega de esta tesis, nuestra realidad más inmediata, el año 2015. El cine de terror ha cambiado, de las dos ramas que habíamos visto una evoluciona hacia el género gore, con más violencia y sadismo frente a la otra que parece dejar de considerarse cine de terror para ser, más bien, edulcorado como cine romántico, sin embargo esto es algo que ya vimos en el postmodernismo: “el actual ciclo de terror y el postmodernismo se relacionan en la medida que ambos articulan un

miedo acerca de categorías culturales; ambos miran al pasado, en muchos casos con una pronunciada nostalgia; ambos retratan la persona en términos menos sagrados”<sup>475</sup>

Mencionaremos, primeramente, el marco histórico de la época que estamos viviendo y tenemos que hacer referencia a Internet y las nuevas tecnologías. Debido a ellas estamos asistiendo a una época de enormes cambios en los medios de comunicación tradicionales. Esta transición está integrando algunos de los elementos anteriores y compitiendo con otros. Son datos estadísticos, la preferencia de los jóvenes por las Nuevas Tecnologías, ante los medios de comunicación tradicionales<sup>476</sup>. A nivel global los menores de 18 años dedican más tiempo a los medios digitales que a la televisión. Por ello Internet se ha convertido en el líder indiscutible superando a televisión, radio y prensa escrita tanto para información como para entretenimiento. Otro término que surge con fuerza es el de los nativos digitales (Jóvenes de entre 15 y 24 años con cinco o más años de experiencia en línea) según el informe UIT, en 2012 había unos 363 millones de nativos digitales en una población mundial de unos 7 000 millones, equivale a 5,2 por ciento de la población mundial total y 30 por ciento de los jóvenes<sup>477</sup>. La consolidación de Internet como el medio de comunicación del futuro es ya un hecho, por ello los demás medios comienzan a tenerlo en cuenta a la hora de lanzar sus campañas.

Actualmente tenemos que hablar de otro término importante por su actualidad, se trata de la narrativa transmediática. Este es un concepto acuñado por Henry Jenkins haciendo referencia a una narración que tiene la capacidad de reproducirse continuamente en la industria del ocio en diferentes formatos y lenguajes<sup>478</sup>. Todos los medios de comunicación conviven en una retroalimentación constante, en la que las fórmulas de éxito son explotadas de todas las formas posibles. El claro ejemplo que nos ocupa es el del cine, si una determinada temática tiene éxito en el cine, la televisión y los demás medios pelearán para adaptarlo. Es por ello, que dentro de este capítulo de vampiros actuales hemos hecho un inciso para hablar de los vampiros en los seriales televisivos. Las narraciones transmediáticas permiten a los receptores obtener una experiencia completa. Por ello es especialmente reseñable el caso de la saga que veremos: *Crepúsculo*, película que comenzó con un libro y cuyo abrumador éxito la ha convertido en una experiencia envolvente y total para miles de adolescentes –público

---

475 CARROLL, Noël (2005) *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Machado Libros P. 434.

476 <http://www.aime.es/-Audiencia-de-Internet-en-el-EGM-.html>

477 [www.itu.int/en/ITU-D/statistics](http://www.itu.int/en/ITU-D/statistics)

478 JENKINS, Henry. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.



objetivo de la saga-. Debemos además mencionar a qué nos referimos cuando hablamos de “sagas”, y es que este término actualmente es usado para describir un grupo de novelas conectadas por un argumento común que crea un universo propio. Son ejemplo de éstas *El señor de los anillos* (J. R. Tolkien, 1954) o *Harry Potter* (J. K. Rowling, 1995).

Tradicionalmente las historias eran adaptadas por los distintos medios, sin embargo en la narrativa transmediática intervienen diferentes plataformas y lenguajes que van incrementando y complementando un gran universo ficcional. En palabras de Jenkins, “cada plataforma contribuye en lo que sabe hacer mejor”<sup>479</sup> Así, el relato se va expandiendo, y los personajes pueden cruzar las fronteras de los diferentes medios. Carlos Scolari refiere la diferencia clave de estas narrativas: “cuando se hace referencia a las NT no estamos hablando de una adaptación de un lenguaje a otro (por ejemplo del libro al cine), sino de una estrategia que va mucho más allá y desarrolla un mundo narrativo que abarca diferentes medios y lenguajes.”<sup>480</sup> Ésta podríamos decir que es la evolución lógica de la narrativa.

El espectador también forma parte de esta narración, interviene activamente, y esto, según Scolari, es porque los jóvenes recolectan la información y se sumergen en las historias, reconstruyendo el pasado de los personajes y conectándolos con otros textos creados por otros jóvenes<sup>481</sup>. De manera que todos podemos contribuir a conformar esta cultura, todos podemos participar con nuestros conocimientos o contando nuestras historias. Y todas las personas que participan crean esa inteligencia colectiva, base de la cultura de la convergencia. En palabras Henry Jenkins “La convergencia no tiene lugar en mediante aparatos mediáticos, por sofisticados que estos puedan llegar a ser. La convergencia se produce en el cerebro de los consumidores individuales y mediante sus interacciones sociales con otros.”<sup>482</sup>

Centrandonos en la historia contemporánea, y en la relación del cine con la misma, observamos que años después del ataque a las torres gemelas se estrenan películas como *Banderas de Nuestros Padres* (*Flags of our fathers*, Clint Eastwood, 2006) o *Cartas desde Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, Clint Eastwood, 2006) sin ninguna duda una justificación al clima político del momento en el que el presidente

---

479 JENKINS, Henry (2009) *Denominator Media Group*. [En línea: <http://www.hcdmediagroup.com/video/>]

480 SCOLARI, Carlos (2013). *Narrativas Transmedia, cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto. P. 25.

481 SCOLARI, Íbid. Op. Cit.

482 JENKINS, Henry. (2008). Op. Cit. P. 15.

George Bush estaba ordenando un rearme nacional y como enemigo público estaba Bin Laden. En este caso, como hemos visto muchas veces, los directores regresan al pasado para hablarnos del futuro.

Las consecuencias del atentado del 11 de septiembre siguen vigentes los años posteriores y actualmente siguen apareciendo títulos que aluden a ésta. También veremos películas sobre la Guerra de Irak, como *En tierra hostil* (*The Hurt Locker*, Kathryn Bigelow, 2008) o *El francotirador* (*American Sniper*, Clint Eastwood, 2014) sobre la vida de Chris Kyle, marine que batió récords como francotirador. Desde una óptica completamente diferentes encontramos *Green Zone: Distrito protegido* (*The Green Zone*, Paul Greengrass, 2010) que hace una crítica a la guerra y los intereses y pretextos que hay detrás o *Leones por corderos* (*Lions for Lambs*, Robert Redford, 2007). El miedo tras el 11-s a verse en un avión sin escapatoria posible y completamente dominado ha sido retratado muchas veces, por ejemplo en los films *Non Stop* (Íb. Jaume Collet-Serra, 2014) o *Vuelo Nocturno* (*Red Eye*, Wes Craven, 2005). Por otro lado, surgirán algunas películas con aires neoconservadores, como es el caso de *El amanecer de los muertos* (*Dawn of the Dead*, Zack Snyder, 2004), un *remake* del homónimo de Romero; o *300* (Íb, Zack Snyder, 2007) “donde los persas son mostrados como violentos, deformes y seguidores de tiranos depravados, en fuerte contraste con los espartanos que protagonizan la cinta.”<sup>483</sup> En el primer film de Zack Snyder nos muestra el apocalipsis zombi como la consecuencia de la ofensa a Dios mediante el modo de vida actual (sexo fuera del matrimonio, matrimonios del mismo sexo...), algo que no ocurre en el film en el que se basa el *remake*.

Sin embargo, para hacer una reflexión y crítica sobre el mundo actual, nada mejor que la figura de terror del zombie. Es por ello que en los últimos años estamos presenciando una cantidad enorme de este tipo de películas. Desde la serie de televisión *The Walking Dead* (creada por Robert Kirkman, emitida desde el 2010 hasta la actualidad) a películas como *Memorias de un zombie adolescente* (*Warm Bodies*, Jonathan Levine, 2013), en ésta última mencionada, el zombi se va humanizando cuando encuentra el amor, exactamente lo mismo que le ha ocurrido al vampiro a lo largo de la historia de la cinematografía. Ha ido humanizándose y logrando el perdón a su condición y la redención gracias al amor (en muchos casos). La catástrofe que llevó a los humanos a transformarse en zombis no la esclarece en el film, pero deja claro que la

---

483 FERRERO, Àngel; ROAS, Saül (abril 2011) *El Zombi como metáfora (contra) cultural*. En: Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas n° 32. Euro-Mediterranean University Institute y Universidad Complutense de Madrid [En línea: [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_NOMA.2011.v32.n4.38076](http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2011.v32.n4.38076)] P. 15.

falta de comunicación debido a los móviles y demás tecnologías ha influido negativamente en el nuevo estado de toda la población (con la excepción de un pequeño grupo de humanos que viven recluidos). Esto no será algo nuevo ya que en *Bienvenidos a Zombieland* (*Zombieland*, Ruben Fleischer, 2009), nos presenta a un joven que se pasa todo el tiempo frente a la televisión y el ordenador, por lo que tras la epidemia zombie sigue tratando a todo el mundo de la misma manera. El uso de las armas y de la guerra también es visto de una manera lamentable por en *Memorias de un zombie adolescente*, porque aunque por un lado la justifique para defenderse de los zombies (los humanos viven tras un enorme muro) finalmente comprenderán que uniéndose a ellos podrán acabar con el verdadero enemigo (unos esqueletos que cobran vida). Al final de la película derribarán el muro, lo que podemos ver como una metáfora de la nueva política internacional de EEUU tras la adoptada después del atentado del 11-s como vimos en el capítulo anterior. Si alguien ha sabido utilizar el cine de zombies para hacer una crítica social ha sido George A. Romero. Vimos como *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, 1968) hacía una crítica a la Guerra del Vietnam, pero no ha sido la única: en el 2007 estrenó *El diario de los muertos* (*George A. Romero's Diary of the Dead*, George A. Romero), donde hace una crítica a la manipulación informativa, a las nuevas tecnologías y a la comunicación actual en general, algo que también preocupa bastante actualmente. La alegoría es muy clara porque el “zombi no es realmente un monstruo al uso, sino una metáfora del ser humano corriente que ha sido infectado y manipulado.”<sup>484</sup> Por ello puede usarse en todas las épocas para describir una realidad alarmante o un hecho que preocupe especialmente a su director. Siempre está modernizado (no como el vampiro, que podemos ver su evolución) porque se trata de un cadáver de la actualidad. La película de Romero estrenada en 2009 *La resistencia de los muertos* (*Survival of the Dead*) trata precisamente de la convivencia entre zombies y humanos. Exactamente lo mismo que ha ocurrido con los vampiros: los zombies dejarán de comer humanos y los vampiros de beber la sangre de estos, y ambos pasarán a alimentarse de animales.

En esta época hay una especie de “moda” por llamarlo de algún modo, en la que el cine Estadounidense importa directores europeos para que cuenten, de nuevo, algunas historias de terror de los años setenta. Puede ser el caso, por ejemplo, de la versión de Alexandre Aja de *Las colinas tienen ojos* (*The Hills Have Eyes*, 2006), recordemos que la original fue dirigida por Wes Craven en 1977. La nueva adaptación se posiciona al igual que la anterior contra los experimentos radioactivos y las pruebas

---

484 FERRERO, Àngel; ROAS, Saül (abril 2011) Op. Cit. P. 6.

nucleares de los EEUU, mostrándonos un grupo de gente deforme que asesina por placer. Vengándose tal vez, con el ciudadano de a pie por permitir a su gobierno tales excesos. Y los *remakes* siguen en con un grandísimo listado de títulos, quizá el más llamativo sea el que realiza Michael Haneke de su propia película: *Funny Games* (el original en 1997 y el *remake* en 2003) en el cual cuenta exactamente la misma historia, con casi los mismos planos, cambiando exclusivamente el equipo técnico y artístico. Mucho más dura que la original es el *remake* de *La matanza de Texas* (la original la dirigió Tobe Hooper en 1974 bajo el título original de *The Texas Chain Saw Massacre*, y el *remake* lo dirigió Marcus Nispel en el 2003). En esta película, al igual que en *Las colinas tienen ojos* el director de la original ejercerá de productor. “Como puede desprenderse de esta visión obviamente subjetiva de la edad de oro del *remake* terrorífico, los filmes rodados por cineastas europeos aportan aspectos más novedosos, o al menos un intento de ruptura con determinados códigos y estilemas, que los filmados por los directores estadounidenses”<sup>485</sup>. Hay sin embargo varias excepciones a esta afirmación, pero en líneas generales podemos encontrar una mayor crítica a la situación política en películas como *El ejército de los muertos* (*Homecoming*, Joe Dante, 2006), perteneciente a la serie de *Masters of Horror*. También tendrá su *remake* una película de vampiros estrenada en la misma fecha que *Crepúsculo*, se trata de *Déjame entrar* (*Let me in*, Tomas Alfredson, 2008), esta vez realizado por Hammer Films en 2010 y dirigido por Matt Reeves. Otro film que se vuelve a rodar es *Noche de Miedo* (*Fright Night*, Tom Holland, 1985), esta vez en el 2011 y dirigido por Craig Gillespie. Colin Farrell interpreta al vampiro que tiene más cualidades en común con la criatura despiadada que venía interpretando, con las características tradicionales: el sol le mata, no se refleja en el celuloide, no puede entrar sin ser invitado y se alimenta de sangre, algo que ya estaba en la película original. Esta vez, los protagonistas humanos que pretenden acabar con él, recurren a un programa de televisión sobre criaturas sobrenaturales en busca de ayuda, de modo que la figura tradicional de un erudito como Van Helsing es sustituida por un presentador de televisión que colecciona artículos relacionados con el vampirismo que él mismo compra por *ebay*, según sus propias palabras. A lo largo del metraje se hace referencia a *Crepúsculo*, lo cual no indica hasta qué punto se ha hecho conocida la saga. De hecho, posiblemente, el que se haya realizado el *remake* de esta película tiene que ver con el estreno de *Amanecer parte 1*, realizado en la misma fecha, con el objetivo de aprovechar el tirón de la moda de vampiros entre el público adolescente.

---

485 CASAS, Quim, en NAVARRO Jose Antonio (coord.) (2007) *American Gothic. El cine de terror USA (1968-1980)*. San Sebastián: Donostia Kultura.

También se realizan la segunda y tercera parte de un film de vampiros de bastante éxito: *Jóvenes Ocultos dos y tres*. La segunda parte, llamada *Jóvenes Ocultos 2, vampiros del surf* (*Lost Boys, The Tribe*) está realizada por P.J.Pesce, se estrenó en el 2008. Esta vez la película se desarrolla en California, en torno al mundo del surf, donde un sufista famoso (interpretado por Tad Hilgenbrink) y su hermana (Autumn Reeser) que se han quedado huérfanos, acuden a la residencia de su tía. La hermana es infectada por una banda de vampiros que antes se dedicaban al surf. De nuevo las autoridades son mostradas como incapaces, con un sistema anticuado que no se molestan en buscar a las docenas de desaparecidos que tienen. Por ello el protagonista debe inbiscuirse en la banda para tratar de salvar a su hermana, con la ayuda de un cazavampiros (Corey Feldman) que además moldea tablas de surf. El personaje es el mismo que interpreta en *Jóvenes Ocultos*, el film original: Edgar Frog, caracterizado de la misma manera. Logra salvarla matando al líder (Angus Sutherland) y al resto de la banda. Siguiendo una estructura muy parecida a la primera (una persona se contagia y la única manera de revertir el proceso es matando al líder de la banda) lo más interesante es cómo estos hermanos eligen el bien a pesar de estar en una situación muy complicada: no tienen dinero, viven en casa de su tía que les cobra un precio abusivo y además no les trata bien y sólo se tienen el uno al otro. Deciden renunciar a una vida de lujo económico y perteneciendo a una tribu unida, por sus principios morales. Tras los créditos vemos a Edgar enfrentarse a Sam (Corey Haim), el hermano pequeño de la primera película, quien se ha convertido en vampiro. El film se estrenó directamente en DVD al igual que la tercera entrega: *Jóvenes Ocultos 3: Sed de sangre* (*Lost Boys: The Thirst*, Dario Piana, 2010). Este film se centra en el personaje de Edgar Frog, que de nuevo está interpretado por Corey Feldman, su hermano, convertido en vampiro también está interpretado por el mismo actor que lo interpretó en la primera película: Jamison Newlander. Las referencias a los propios dibujos y cómics de vampiros son abundantes, así como el propio protagonista llama vampiros a los banqueros que quieren desalojarle de su propiedad por impagos. Esta vez la comparación entre las drogas y el vampirismo llega hasta tal punto que en las discotecas se distribuye la sangre de éstos entre los jóvenes que creen estar comprando un alucinógeno nuevo llamado “sed”. En el film se hacen referencias también a la primera película, recordando que Sam se convirtió en vampiro y Edgar tuvo que eliminarlo, además se homenajea la película a Corey Haim, que falleció el mismo año que el estreno de la película, siete meses antes. Se muestran escenas de la primera parte en numerosas ocasiones, para incentivar al protagonista a enfrentarse al jefe vampiro, que está creando un ejército con su nueva droga que distribuye en unas fiestas que organiza. Es interesante que, esta vez, quien le pida ayuda sea una escritora cuyas

novelas tratan romances entre humanos y vampiros, toda una referencia a Stephenie Meyer y su saga *Crepúsculo*. El hermano de esta escritora está secuestrado por una banda de vampiros y planean sacrificarle en una de las fiestas. Edgar detesta tales libros y así se lo hace saber a la escritora, enfatizando en que no hay nada sexy en ser un vampiro. El giro reside en que en realidad la escritora sólo quiere ser una vampira y ha tendido una trampa a Frog para que el vampiro líder lo mate. Sin embargo, en el último momento aparece su hermano y juntos acaban con el gran vampiro logrando que Alan vuelva a ser humano. Es interesante como además de las referencias a los cómics también se menciona al protagonista de *Soy Leyenda*, Robert Neville, aludiendo a la posibilidad de que sólo quede un humano en un mundo dominado por vampiros. También se parodia la película *Blade* (Íb. Stephen Norrington, 1998) mostrándonos un cazavampiros que es incapaz de usar correctamente la espada.

Neil Jordan vuelve a llevar al cine otro film de vampiros, esta vez inspirado en Carmilla. Se trata de *Byzantium* (Íb. Neil Jordan, 2012), protagonizada por Saoirse Ronan y Gemma Arterton, un film intimista sobre dos vampiras que deben huir constantemente de una hermandad vampírica que les sigue el rastro por ser mujeres (algo prohibido según sus reglas). Vuelve a reescribir los códigos del mito del vampirismo, cambiando ciertos aspectos: su arma es una uña larga que crece con forma puntiaguda antes de atacar, o les puede dar el sol y no necesitan dormir en ataúdes. Conservando otros: no podrán pasar sin ser invitadas, necesitan beber sangre y permanecen en la misma edad en la que fueron convertidas. Esta vez, la forma de transformarse no es mediante un mordisco, sino que es necesario acudir a una isla secreta y encontrarse en la cueva con uno mismo que es quien te convierte. La película se narra en varios tiempos, alternando el pasado con el presente para llegar a comprender mejor a los personajes y los 200 años que llevan viviendo. El film ahonda en las relaciones entre madres e hijas con un ritmo lento. El título, *Byzantium* se refiere tanto al club de noche que monta Clara (la madre de Eleanor), a partir de una vieja pensión como a la espada final que mata al vampiro que la persigue tratando de acabar con ella (y es su propio compañero, quien intentó ayudarla siempre, quien finalmente le corta la cabeza salvando a la mujer). Por otro lado, el film homenajea a la hammer, mostrándonos la escena de la muerte de la vampira de *Drácula, príncipe de las tinieblas* (*Dracula, prince of darkness*, Terence Fisher, 1966) Con estos planos, Jordan da a entender que todos los hombres desean la muerte de las vampiresas, igual que ocurre en el film, donde la hermandad las persigue, además de por ser mujeres, por ser libres y no pertenecer a la misma. Volvemos a ver vampiros con remordimientos ya que Eleanor sólo acaba con la vida de aquellas personas que están a punto de fallecer y ellas

mismas les dan permiso, algo que no hacen los demás personajes, y acaba ganándose el respeto de todos por ello. Además, tal vez por la influencia de otras películas de vampiros coetáneas, incluye una relación de amor entre la vampira y un adolescente enfermo, que prefiere convertirse para poder estar con ella.

Otra “moda” muy común es la de hacer films inspirados en videojuegos, no sólo la manera de hacerlos tomarán sus raíces en la narrativa de éstos sino que incluso se llegarán a adaptar videojuegos conocidos como *Lara Croft: Tomb Raider* (Íb. Simon West, 2001) o *Resident Evil* (Íb. Paul W.S. Anderson. 2002). Posiblemente, la explicación a esta narrativa cinematográfica cada vez más influida por la del videojuego se deba no sólo a la creciente popularidad de estos, sino a que los directores actuales han crecido influenciados por videojuegos. Los vampiros han sido una temática recurrente para videojuegos de todo tipo desde prácticamente sus orígenes: *Castelvania* se publicó en Japón en 1986, y trata de una guerra entre el conde Drácula y la familia Belmont. Muchas veces se han adaptado películas de éxito y otras han sido creados desde sus comienzos para el formato de videojuego y después llevados a la pantalla como los films del realizador Uwe Boll: *Bloodrayne* (Íb. 2005), *Bloodrayne: Deliverance* (Íb. 2007) o *BloodRayne 3: The Third Reich* (Íb. 2010).

Es una constante las películas con estética de cómics, basados en estos. En el capítulo anterior vimos algunos ejemplos pero esto comenzará a ser más común. Mencionaremos *30 días de oscuridad* (*30 days of night*, David Slade, 2007) basado en el cómic homónimo. Los vampiros son unos seres crueles y violentos, más parecidos a algunos tipos de vampiros como los de *Abierto hasta el amanecer* (*From Dusk Till Dawn*, Robert Rodriguez, 1995) que a cualquier otro romántico. Contemplaremos también bastante dosis de gore, algo que ya vimos muy en boga en el capítulo anterior. De nuevo los vampiros parecerán zombies más que “chupasangres”; actuando por impulsos y con apenas la capacidad de hablar. Y su aspecto es tan terrible como sus actos: dientes afilados, piel blanca y uñas como garras, amarillentas y alargadas. El film narra cómo en Barrow, un pueblo de Alaska, durante 30 días el sol no sale, esto es utilizado por un grupo de vampiros para alimentarse de quienes queden en el pueblo. El sheriff y su exnovia, la jefa de bomberos, junto con un reducido grupo de supervivientes deben sobrevivir escondiéndose. Este caso es uno de los ejemplos perfectos de una de las líneas que está siguiendo el cine de terror actual, se trata de reducir al género humano a mero alimento de los depredadores: “en el género de terror contemporáneo la persona es con mucha frecuencia reducida a mera carne; en realidad,

la <persona como carne> podría servir de etiqueta para esta tendencia.”<sup>486</sup> Esto ya lo habíamos visto en el capítulo anterior, donde en *Blade 3* (David S. Goyer, 2004) reparamos en como los vampiros cultivaban la sangre en granjas de humanos, hay también otra tendencia, la contraria, a considerar cada persona como única y centrar el film en sus características y sentimientos. El montaje es frenético y hay muchos planos secuencia. Recientemente estamos ante una multitud de films que abusan de los planos secuencia, sin ir más lejos la última ganadora de varios Oscar: *Birdman* (Ib. Alejandro González Iñárritu, 2014).

Un tema que preocupa mucho son las pandemias mundiales, los últimos casos de gripe aviar o gripe (cuya propagación mundial se produjo del 2005 al 2010) porcina (aunque hubo contagios antes la pandemia se produjo entre el 2009 y el 2010) son un tema de alarma para la población que junto a la última crisis económica mundial (que comenzó en el 2008 en EEUU y provocó una recesión en todos los países desarrollados) ha probocado un clima de pesimismo reflejado en el cine. Películas como *2012* (Íb, Roland Emmerich, 2009) sobre el fin del mundo; o la preocupación por las epidemias mundiales podemos apreciarlo en películas como *En Carne muerta* (*Dead Meat*, Conor McMahon, 2004), donde un granjero propaga una pandemia por alimentar a sus vacas con carne de animales (una crítica al origen de la enfermedad de las vacas locas) o la ya mencionada *Bienvenidos a Zombieland* (*Zombieland*, Ruben Fleischer, 2009) que nos muestra la enfermedad de las vacas locas como el origen de que el mundo entero se haya convertido en zombi. Es muy común ver películas sobre el fin del mundo, esta destrucción puede ser por un ataque terrorista, alien, zombies, meteoritos, o plagas bíblicas (en 2014 llegó a nuestras pantallas *Noé*, dirigida por Darren Aronofsky; o este mismo año *Exodus: Dioses y reyes –Exodus: Gods and Kings*, Ridley Scott); También han surgido películas que nos presentan el futuro reconstruido tras un desastre que acabó con el mundo tal y como lo conocíamos. Es el caso de la saga de *Los juegos del hambre*<sup>487</sup> basados en las novelas homónimas, que nos presenta un futuro injusto donde el capitolio explota los recursos y a las personas de los distritos de alrededor y éstos mueren de hambre frente a la opulencia de los habitantes del centro, además, hacen un programa de televisión donde retransmiten un combate entre los niños de los distritos elegidos al azar, con todos los detalles (entrevistas, programas especiales...). Es una crítica a las injusticias que vemos diariamente por televisión, los países

---

486 CARROLL, Noël (2005) Op. Cit. P. 434.

487 Compuesta por *Los juegos del hambre* (*The Hunger Games*, Gary Ross, 2012); *Los juegos del hambre: En llamas* (*The Hunger Games: Catching Fire*, Francis Lawrence, 2013); *Los juegos del hambre: Sinsajo. Parte I* (*The Hunger Games: Mockingjay - Part I*, Francis Lawrence, 2014); *Los juegos del hambre: Sinsajo. Parte 2* (*The Hunger Games: Mockingjay - Part 2*, Francis Lawrence, 2015).



desarrollados sobre los que están en vías de desarrollo, sin embargo, al igual que en esta saga los ciudadanos ricos lo consentimos y aprobamos viendolo como ficción y justificandolo para seguir manteniendo el estilo de vida capitalista. Es similar la saga *Divergente* (cuya primera película, *Divergent*, dirigida por Neil Burger se estrenó en 2014 y se han aprobado dos películas más: *Insurgente –Insurgent*, Robert Schwentke, 2015 y la última parte que será dividida en dos: *Leal –Allegiant*, Robert Schwentke, la primera parte se estrenará en 2016 y la segunda en 2017). Igualmente están basadas en las novelas homónimas y nos presenta un futuro que ha sido reagrupado en facciones tras haber sido asolado por la guerra.

Reflejando la crisis mundial, y la escasez de alimentos en un planeta superpoblado encontramos el film de vampiros *Daybreakers* (Íb. Michael Spierig, Peter Spierig, 2009), se sitúa en el año 2019, donde prácticamente toda la población es vampiro, y apenas hay humanos, por lo que los recursos de sangre escasean. Esta falta ha provocado que algunos vampiros muerdan a sus congéneres y se alimenten de ellos lo que ha dado lugar a una subespecie deforme. El film cambiará cuando un vampiro encuentre la manera de volver a ser humano. Por otro lado podemos ver también una crítica a las grandes multinacionales que gestionan los recursos básicos, algo que ocurre en la película. El mundo, a pesar de ser un futuro muy cercano, está dominado por vampiros para los que existe toda clase de productos específicos, incluso, por las calles se vende café con sangre. Uno de los aspectos más originales del film es el hecho de que los vampiros puedan volver a ser humanos si se dan una serie de peculiaridades como que en el momento de morir abrasados por el sol caigan en el agua. El problema de las drogas también está presente en el film, por ejemplo en el momento en que se nos muestran la evolución de la subespecie vampira (aquellos que han bebido sangre de sus congéneres) desde un aspecto normal a uno muy desmejorado a través de unas fotos, algo parecido a la campaña llamada "the Faces of Meth", que llevó a cabo Oficina del Sheriff del Condado de Multnomah para avisar de los peligros y la degeneración provocado por las metanfetaminas. Con un toque más pesimista aún encontramos el film de vampiros *Stake Land* (Íb. Jim Mickle, 2010). Rodado como una *road movie*, se ambienta en los EEUU postapocalípticos, donde los vampiros y los fanáticos religiosos gobiernan el mundo. Un grupo reducido de personas formado principalmente por un cazavampiros (interpretado por Nick Damici) y un chico que pierde a su familia a manos de los vampiros, interpretado por Connor Paolo. Los vampiros son mostrados como monstruos sin raciocinio (tan sólo en el film aparece al final uno que es capaz de razonar, y se trata de un católico que trata de vengarse de los cazadores). Tanto el origen de la catástrofe como el de los vampiros se mantiene en el misterio, así como el

del propio cazador. Similar a este film es *El sicario de Dios* (Priest, Scott Stewart, 2011). De nuevo los vampiros son mostrados como ser sin raciocinio en un mundo distópico gobernado de forma dictatorial por la iglesia. Es una película basada en un cómic que mezcla varios géneros (horror, western, ciencia ficción, acción...), desarrollada en tiempos futuros, donde se ha producido una cruenta guerra entre vampiros y humanos. Éstos crearon los sacerdotes para reducir la población de tales criaturas y lo consiguieron, pero la iglesia los relegó a un segundo plano al dejar de servirles. Los vampiros son mostrados como seres sin ojos, viscosos y de terrible aspecto, en consonancia con la estética de la película que también nos muestra las ciudades donde viven los humanos tan contaminadas que no llega el sol. Con cierto clima anticlerical veremos un montaje frenético porpio de los videoclips.

La causa de todas estas películas de escenarios terribles podría ser la decepción al ver los fallos del sistema capitalista que se vendió como utópico. Mirrlees apunta directamente a Hollywood para mostrar ese descontento: “En un período en el que la gente habla de efectos distópicos del capitalismo sin nombrar al sistema capitalista en su causa, Hollywood, (...) venden a los espectadores en los Estados Unidos y en todo el mundo una gran cantidad de imágenes y relatos sobre el futuro del mundo.”<sup>488</sup> De modo que Hollywood que siempre ha sido el narrador dominante de historias sobre el futuro del mundo es al mismo tiempo crítico y no crítico con el capitalismo. No es crítico al mostrarnos los terribles modos en los que viven aquellos que no se amoldan al sistema o lo injusto que sería un mundo diferente, pero también es crítico al mostrarnos ese futuro distópico como consecuencia directa del capitalismo. También se hace una crítica a la doble moral capitalista, en el ya citado *Los juegos del hambre* o *The Purge: La noche de las bestias* (*The Purge*, James DeMonaco, 2013), que nos presenta un futuro (año 2022) en el que una vez al año los crímenes están permitidos, de modo que mientras la gente con posibilidades se encierra tras sus sistemas de seguridad los más pobres sufren realmente “la purga”: “The Purge es una visión horrible en el que esta estratificación social y política se codifican como el terror y los aspectos temibles de este capitalismo distópico aparecen vilipendiados”<sup>489</sup>

---

488 Traducción libre de: “In a period in which people talk about capitalism's dystopic effects without naming the capitalist system as their cause, Hollywood,(...) sell viewers in the United States and around the world a plethora of images and narratives about the future of the world” MIRLEES, Tanner (2015) *Hollywood'd Uncritical Dystopias en Cineaction*, issue 95. P. 9

489 Traducción libre de “The Purge is a horrific vision in which this social and political stratification is coded as terror and the frightening aspects of this dystopian capitalism appear vilified” CHRISTOPHER, David (2015) *The Capitalist and Cultural Work of Apocalypse and Dystopia Films*. en *Cineaction*, issue 95. P. 64.

En el año 2008 Barack Obama se convierte en el cuadragésimo cuarto presidente de los Estados Unidos, siendo el primer afroamericano en ejercer el cargo. En el 2009 se le concede el Premio Nobel de la Paz por sus esfuerzos en pro de un desarme nuclear y la lucha contra el cambio climático

Las películas de vampiros comienzan a reflejar el lado bueno y fantástico que tiene ser tal criatura, obviándose o minimizándose las partes negativas. Mencionaremos a este respecto el film *Somos la noche* (*Wir sind die nacht*, Dennis Gansel, 2010), en el que el personaje de Nora (interpretado por Anna Fischer) afirma: “Podemos comer, beber y follar lo que queramos, no engordamos y no nos quedamos embarazadas, somos lo que sueñan todas las mujeres”. En este film las vampiras son reflejadas de una manera tradicional: no pueden reflejarse en los espejos, mueren al entrar en contacto con la luz del sol, y necesitan sangre para sobrevivir. Algunos otros estereotipos como los ataúdes son eludidos en el film que se desarrolla en la metrópolis alemana contemporánea. De nuevo estas vampiras reflejan el aspecto lúdico de tales criaturas, yendo de compras, consumiendo cocaína, conduciendo coches de lujo o saliendo de fiesta cada noche. Mantienen además relaciones sexuales, hetero y homosexuales, un homenaje a los vampiros de Anne Rice. También encontramos un guiño a los orígenes expresionistas del vampirismo en el cine cuando el personaje de Charlotte (Jennifer Ulrich) una actriz de cine mudo alemán, visiona las películas con nostalgia. Los hombres vampiros, como ellas mismas afirman, se extinguieron al no ser capaces de guardar bien su secreto, de manera que prohíben convertir a un varón. La protagonista, Lena (Karoline Herfurth) es una delincuente que roba para sobrevivir en malas condiciones hasta que Luoise (Nina Hoss) la muerda y pase a vivir en un hotel de lujo con toda clase de ostentaciones, sin embargo ella no soporta la violencia intrínseca en su naturaleza y acaba enamorándose de un policía que sigue las pistas de los asesinatos. El vampiro refleja la libertad de la noche, los impulsos primarios y por eso son cada vez más aceptados. En la época victoriana, cuando se publicó *Drácula*, supuso una revolución que un ser que representa los instintos, llegase hasta el mismo Londres sembrando el caos y alterando el tranquilo mundo de los que allí yacían. Ahora, en una sociedad cada vez más liberal, el vampiro representa lo prohibido pero por eso mismo es atrayente.

Los vampiros también son mostrados como seres delicados, extremadamente cultos (han tenido siglos para aprender) y decepcionados con los actos de la humanidad, es el caso del film *Sólo los amantes sobreviven* (*Only Lovers Left Alive*, Jim Jarmusch, 2013). A lo largo del film vemos como Eva (Tilda Swinton) y Adam

(Tom Hiddleston) son una pareja de vampiros enamorada que sólo se reencuentra cada mucho tiempo. Ellos son quienes están detrás de las obras de Shakespeare (el vampiro Marlowe, interpretado por John Hurt, que muere en el film, y es el mismísimo Christopher Marlowe, dramaturgo y poeta inglés considerado el predecesor de Shakespeare<sup>490</sup>) o han compartido sus días con Mary Shelley o Lord Byron, por ello no entienden el rumbo que va tomando la humanidad, a quienes ellos denominan “zombies”. Ambos viven prácticamente reclusos: ella en un piso en Tánger, en el casco antiguo. Él en Detroit, en una mansión a las afueras. Los espacios de ambos lugares son evocadores: una sensación de abandono y soledad no asalta en Detroit, frente a Tánger donde hay una sensación onírica y de peligro constante. El peligro real que afrontan estos vampiros, tratados prácticamente como grandes genios es debido a la humanidad: está podrida al igual que su sangre, que acaba contaminando los cuerpos de éstos. A lo largo de la película se hace un recorrido por aquellos científicos o artistas incomprendidos como Newton, Tesla, Copérnico o Darwin, en un simil con ellos mismos: todos estos personajes que aportaron grandes logros a la sociedad y esta les dio la espalda o ridiculizó forman parte de la misma familia: aquella que se aleja de los zombies que son los que gobiernan el mundo a base de guerras: primero la del petróleo, y tal y como profetizan, después la del agua. Y ante tal pesimismo nos da una nota de esperanza indicándonos que el amor es por lo que merece la pena vivir. Adam estaba a punto de pegarse un tiro con una bala de madera maciza cuando el contacto con su esposa disuade. Y así nos muestra también el final: con una pareja de enamorados besándose en Tánger que va a ser convertida por ellos. No en vano se llaman Adam y Eva, como los padres de la humanidad y de una gran parte de las conquistas intelectuales de ésta. La alusión a las drogas es constante y de nuevo el beber sangre está mostrado como un chute, con las caras extasiadas de los protagonistas. En un momento del film Adam afirma que “esta mierda es demasiado pura” refiriéndose a la sangre para impedir que la hermana pequeña de Eva siga bebiendo, en lo que podría ser un claro referente a las drogas de nuevo. Estos vampiros consiguen la sangre en hospitales, no puede darles el sol y consideran que da mala suerte entrar sin ser invitados en una película que se aleja del género de terror para entrar completamente en el romanticismo.

Un dato importante que debemos mencionar a este respecto, es que ya se eliminan todos los símbolos religiosos. Si bien esto es algo que veníamos apreciando desde películas como *El baile de los vampiros* (Roman Polanski, 1967), donde los

---

490 Hay, incluso, cierto debate sobre la autoría de ésta autor en varias de las obras usualmente asignadas a Shakespeare.

judíos se mofaban y no tenía poder sobre ellos. En estas fechas, los símbolos religiosos han desaparecido. Ahora los vampiros crean en Dios como es el caso de Edward de *Crepúsculo* o negarán su existencia como en el film *30 días de oscuridad* (*30 Days of Night*, David Slade, 2007). El carácter satánico asociado al vampiro queda relegado a una mera broma sobre los estereotipos de éste como en el film *Lo que hacemos en las sombras* (*What we do in the shadows*, Taika Cohen, Jemaine Clement, 2014). Relacionado íntimamente con la religión está la película *Thirst* (*Bakjiwi*, Park Chan-wook, 2009) donde un sacerdote se convierte en vampiro tras haber participado en un proyecto realizado en África para desarrollar una vacuna contra un virus mortal. Naturalmente este vampiro no temerá a los crucifijos, puesto que sigue ejerciendo como sacerdote una vez convertido, no tiene colmillos aunque sí una fuerza descomunal, y el sol le mata pero no duerme en un ataúd, sino en un armario, contribuyendo a romper los estereotipos habituales. No quiere matar a nadie bebiendo su sangre, prefiere conservar su humanidad tomando lo justo y dejándolo a sus víctimas con vida, pero cuando no lo hace, la enfermedad fatal que lo infectó reaparece llenando su cara de ampollas, cayéndosele las uñas... Éste vampiro no tiene nada que ver con los de *Crepúsculo*, sino que es mucho menos agraciado y nada perfecto, le vemos perdido, y más aún cuando se mete en un triángulo amoroso con la mujer del amigo de su infancia, con quien mantiene una relación de amor y odio. Él, llamado Sang-hyeon está interpretado por Song Kang-ho y la mujer Tae-ju, por Kim Ok Bin. El director, Park Chan-wook, caracterizado por realizar films sobre venganzas: *Sympathy for Mr. Vengeance* (*Boksuneun naui geot*, 2002) o *Sympathy for Lady Vengeance* (*Chinjeolhan geumjassi*, 2005) nos muestra de nuevo esa temática en este film que además trata temas tabú como el adulterio o el suicidio. Otra de sus características es la de llevar la violencia hasta el límite y burlarse de los tópicos de género, algo que hace en este film donde además apreciamos que la figura del padre es también llevado al límite que debe luchar entre la pulsión sexual que siente por la mujer y su fé, al igual que por su sed de sangre y su deseo de hacer el bien al prójimo. Por otro lado, la figura del sacerdote es comparada con la de Jesucristo, mostrándolo como resucita gracias a su sangre de vampiro al haberse sacrificado para encontrar una cura a un virus. Para demostrar su nueva condición de vampiro y resucitado, pide a su mentor, un cura ciego y paralítico, que introduzca su mano en una herida de su costado, al igual que hizo Jesucristo resucitado con uno de sus discípulos, como prueba de fé. Sang-hyeon tiene un grupo de seguidores que peregrinan a su casa y le piden que ruege por su salud o las de sus seres queridos. Todo lo contrario que la figura de la protagonista que cambia completamente al transformarse en vampiro (aunque sospechamos que desde el comienzo está mintiendo, cuando en un principio indica que su marido la maltrata y

después se le escapa que nunca le puso una mano encima) durante la mayor parte del metraje notamos que tanto su esposo, como la madre de éste (que también es su madre puesto que la crio como una huérfana), la humillan y la tratan como a una criada. Una vez convertida se libera completamente, se vuelve sanguinaria y justifica su maldad por naturaleza, “Por primera vez, Tae-ju se permite saborear su libertad y experimentar una euforia, hasta ahora desconocida, asociada con poder soberano”<sup>491</sup>, liberándose al mismo tiempo de las cualidades tradicionales asociadas a la mujer coreana y vengándose de su madre por haber permitido tales hechos (de su marido se venga al hacer que Sang-hyeon le mate). La manera de contagiarse del vampiro en primer lugar fue mediante una transfusión de sangre que le realizaron en África, por lo que queda excluido la figuras de otros vampiros además de él o los que él crea. En un momento dado de la historia, el padre Sang-hyeon renuncia a su cargo sacerdotal para poder estar con Tae-ju, y por tanto a su fé. Desde entonces se establece un juego entre los dos personajes a raíz de su nueva condición de ciudadano corriente, ya que el sigue siendo vistiendo con sotana. Ella le llama continuamente padre aludiendo también a su figura paternal ausente, pero él rechaza toda clase de paternalismos al considerarla su amante. Sin embargo, el es su “padre vampiro” ya que es quien le convierte, y en un momento de la película él le pone sus zapatos, siendo un acto tremendamente paternalista, lo que desencadena una relación que de manera simbólica representa un incesto. Ésta tormentosa relación culmina con el sacrificio de ambos contemplando la salida del sol ante un acantilado con la madre como único testigo.

Otra corriente que continúa es la de mostrar a los vampiros como seres depredadores y crueles, monstruos a eliminar por un valiente cazavampiros que posea las características de un héroe. Muchas veces, como vimos, este tema sirve como excusa para mostrarnos la violencia en un grado muy explícito, como el ya mencionado *30 días de Oscuridad*, o para mostrar las cualidades de un cazador de vampiros, como *Abraham Lincon, cazador de vampiros* (*Abraham Lincoln: Vampire Hunter*, Timur Bekmambetov, 2012). En estos casos, con contadas excepciones como el film que ya vimos *El misterio de Salem's Lot* (*Salem's Lot*, Mikael Salomón, 2004) que mantiene el poder de las cruces y del agua bendita, la religión desaparece y los humanos se convierten en mero alimento para los depredadores superiores. Un ejemplo de esto serán películas como la ya mencionada *Somos la noche* o *Almas Oscuras* (*Prowl*, Patryck Syversen, 2010), este film mantiene muchas características en común con *30*

---

491 Traducción libre de: For the first time, Tae-ju is allowed to relish in her freedom and experience an elation, previously unknown, associated with sovereign power. CHOE, Steve (sep. 2014) *The Profanation of the Priest: Park Chan-wook's Thirst*. *Concentric: Literary and Cultural Studies* 40.2 P. 92.

*días de oscuridad*, desde un planteamiento parecido (unos humanos se quedan encerrados y sin escapatoria ante unos vampiros) hasta la forma de narrar la acción. El giro más novedoso que incluye es el hecho de que la protagonista, interpretado por Ruta Gedmintas sea en sí un vampiro, y sus instintos despierten cuando está a punto de ser atrapada por un grupo de vampiros que ha entrenado sus habilidades de caza asesinando a sus amigos. Éstos monstruos pueden salir a la luz del día, y el único aspecto que les delata como vampiros es su necesidad de alimentarse de sangre, también son capaces de volar o dar increíbles saltos.

Hay otra variante de mostrar a los vampiros, tras el film *Entrevista con el vampiro* (*Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles*, Neil Jordan, 1994) en el que los éstos se humanizan, prácticamente dejan de ser películas de terror para convertirse en un género híbrido. También siguiendo un poco la estela de esta película, y en concreto del personaje de la niña vampiro Claudia (personaje similar al que ya habíamos visto en *Los viajeros de la noche* (*Near Dark*, Kathryn Bigelow, 1987) encontramos la película sueca *Déjame entrar* (*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008), en el que la protagonista será también una niña vampiro. el personaje será bastante complejo, pues por un lado es una depredadora feroz mientras que por otro se enamora de un niño al que ayuda con sus problemas con otros compañeros. La identificación con el personaje se produce de tal manera que el espectador sentirá la angustia de la vampira, al ser tan joven y no poder valerse por sí misma al igual que a los actos que debe cometer para seguir viviendo. La película sueca surge en un contexto en que la mayoría de los films de vampiros estaban basados en videojuegos o iban a seguir el camino que marcaría *Crepúsculo*, aunque se ubica en los años 80 (“este detalle jamás se nos indica de manera explícita, sino a través de los peinados, el vestuario y la música que escucha Oskar”<sup>492</sup>) La película narra cómo se conocen Oskar (Kare Hedebrant) y Eli (Lina Leanderson), él es un niño con problemas en el colegio donde sus compañeros le humillan continuamente. Ella es una vampira (aunque en la novela no es una niña sino un niño que fue castrado) que depende de un adulto para que la cuide, en este caso Hakan (Per Ragnar). Una fría noche en Blackeberg, un suburbio de Estocolmo se conocen, y entablan una amistad por lo que comparten, lo cual José María Latorre identifica con el plano en el que en todo el edificio a oscuras veremos tan sólo las ventanas correspondientes a ellos encendidas: “es una forma de identificar visualmente a ambos personajes en su soledad, de destacarlos en su imprecisa uniformidad que los enmarca: compartirán esa mirada de la noche,

---

492 ROIG, Marc (abril 2009) *Déjame entrar. Un genial cuento de miedo*. En *Imágenes de Actualidad* N°290. P. 44.

sobresaliendo del mediocre paisaje humano que los rodea, concentrado en los escenarios del colegio y del bar”<sup>493</sup>. La película, con una fotografía en tonos claros nos muestra un aire de pesimismo, reforzado por el carácter y circunstancias de los personajes. La falta de perspectivas, la soledad en las ciudades o el acoso escolar son temas que trata al igual que la necesidad de una autodefensa (Oskar llevará consigo en todo momento un cuchillo ante la impotencia del maltrato de sus compañeros). Todos los referentes de la cultura cinematográfica estarán presentes en el film: la vampira arderá en contacto con el sol (de hecho, Virginia –Ika Nord- una mujer que investiga el asesinato de un hombre a manos de Eli es mordida por ésta y arderá en el hospital cuando el médico descorra las cortinas y el sol entre en la habitación); no podrán entrar sin ser invitados (de ahí el título de la película); la capacidad de la vampira de trepar por las paredes o por supuesto la necesidad de sangre de ésta. Sin embargo, el lenguaje es completamente distinto, mostrándonos el film de una manera intimista. El propio director ha afirmado que “A pesar del deprimente telón de fondo de la Suecia de color gris plomizo, las duras condiciones sociales, el acoso y la violencia sangrienta la veo como una historia de amor romántica con un fin esperanzador y feliz. Encuentro que tiene la misma dinámica con la oscuridad en el fondo y la luz en primer plano que las historias de Charles Dickens o los escritores clásicos de horror”<sup>494</sup>. Las relaciones de dependencia también son tratadas, de modo que incluso Hakan se rocía con ácido la cara antes de que la policía lo detenga para que no puedan relacionar los crímenes con Eli.

Actualmente, como afirma Roas el vampiro también se ha naturalizado refiriéndose a “un buen número de películas, novelas, cómics y series de televisión, en las que el vampiro se ha convertido en una especie o raza más de las que habitan el mundo.”<sup>495</sup> Es algo similar a lo que le ha ocurrido a los alienígenas, donde en la película *Distrito 9* (*Distric 9*, Neil Blomkamp, 2009) podemos asistir a los problemas de convivencia entre humanos y extraterrestres. Este aspecto de naturalización que define Roas refiriéndose a que le extirpamos su excepcionalidad (en los vampiros de *Crepúsculo* se verá claramente ya que estos sólo pretenden “encajar” en una sociedad humana) y la trama de la película se centra en otros aspectos al margen de la mera existencia del vampiro. Esto se llevará a su punto máximo en el documental *Lo que hacemos en las sombras*, comedia que viene de Nueva Zelanda y nos enseña lo mucho

---

493 LATORRE, José María (abril 2009) *Vampirismo en el reino de la tristeza*. En *Dirigido Por* Nº 388. P. 28.

494 Tomas Alfredson en ROIG, Marc (abril 2009) Op. Cit. P. 45.

495 ROAS, David (2012) *Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo*. En: R. Let. & Let. Uberlândia-MG v.28 n.2 p.441-455. [En línea: <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/viewFile/25872/14229>] P. 450.



que ha avanzado el género de vampiros también en lo que a comedia se refiere. Siguiendo los films que ya hemos visto: *El baile de los vampiros*; *Drácula, un muerto muy contento y feliz* (*Dracula dead and loving it*, Mel Brooks, 1995); o la más actual *Híncame el diente* (*Vampire Suck*, Jason Friedberg, Aaron Seltzer, 2010), “este falso-documental restaura de manera verosímil la vida cómica de los no-muertos”<sup>496</sup>. La película reelabora las convenciones típicas y los estereotipos asociados al género de vampiros de una manera hilarante. Narra la convivencia de un grupo de vampiros que comparten piso en Nueva Zelanda, uno de ellos convertirá a un joven que les enseña las nuevas tecnologías pero también atrae a un cazavampiros hasta la casa que acabará con uno de los compañeros. Así mismo comprobamos las preocupaciones de cada uno (Viago ve cada día como su amor envejece y decide convertirla antes de que fallezca o Vladislav tiene una relación tortuosa con su ex). También veremos la relación con un grupo de hombres lobo o situaciones habituales como que la policía llegue a la casa por exceso de ruido. “La columna vertebral del humor de la película es su énfasis en la mundanidad cotidiana y los inconvenientes de la vida de vampiro.”<sup>497</sup> La película deja de centrarse en la burla de un film concreto para hacer referencia a multitud de películas de vampiros. El macabro piso nos lo enseñará Viago (uno de los directores Taika Cohen, a quien también se le conoce con el nombre de Taika Waititi), se levanta de su ataúd cuando suena el despertador de igual manera que hizo el conde Orlok en *Nosferatu* hace 92 años. Según se nos explica, los cámaras encargados de rodarlo fueron todos protegidos con un crucifijo. Uno de sus compañeros de piso, Petyr (interpretado por Ben Fransham) será caracterizado igual que Maz Schreck; Vladislav (el otro director, Jemaine Clement) será una revisión del vampiro de *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992), y caracterizado igual que Gary Oldman; Deacon (Jonathan Brugh) será el chico malo, una adaptación de cualquier film para adolescentes en lo que los vampiros aparecen como incomprensidos villanos. Viago será el personaje melancólico, adolescente de un estilo refinado como vimos en Lestat (de *Entrevista con el vampiro*) que tan sólo pretende causar buena impresión al equipo de rodaje. Harán referencia a la película *Crepúsculo*, cuando Nick (Cori González-Macuer) se transforme en un vampiro y ligue en los bares afirmando ser el protagonista de *Crepúsculo*. Veremos referencias a *Jóvenes Ocultos* cuando los protagonistas sienten a sus víctimas frente a un plato de spaghetti y les

---

496 Traducción libre de: “a mock mock-documentary plausibly restores comic life to undead.”. ROMNEY, Jonathan (enero/febrero 2015) *Blood Simpletons. The faux documentary rises from the grave with the bitingly funny What We do in the Shadows*. En filmcomment. Usa: Published by the film society of Lincoln Center. Volume 51/nº1. P. 21.

497 Traducción libre de: The backbone of the film's humor is its emphasis on the everyday mundanity and inconvenience of vampire life. .”. ROMNEY, Jonathan (enero/febrero 2015) Op. Cit. P. 22.

hagan creer que son gusanos, truco que como ellos mismos afirman aprendieron en la película. La película se hizo a raíz de un corto realizado en 2006, sin embargo, los vampiros habían evolucionado desde esa fecha hasta la actualidad: “cuando se revisó el material era consciente que los vampiros desde entonces se habían vuelto muy *mainstream* con *Crepúsculo*, *30 Días de Oscuridad*, *Underworld*, y otros, y estaban drásticamente sobreexpuestos –pero decidieron seguir adelante de igual manera”<sup>498</sup> y el resultado es un film opuesto totalmente a *Crepúsculo*: los personajes no son guapos ni inteligentes (sino más bien lo contrario) no son misteriosos sino que todos sus actos son bastante claros, no viven en el lujo y comparten todos los tópicos de los vampiros hasta la fecha. Es similar a la película belga *Vampires* (Íb. Vincent Lannoo, 2010), compartiendo con esta el hecho de grabar un falso documental sobre vampiros. El género de falso documental se ha extendido mucho con films como *Paranormal Activity* (Íb. Oren Peli, 2007) con sus secuelas: *Paranormal Activity 2* (Íb. Tod Williams, 2010); *Paranormal Activity 3* (Íb. Henry Joost, Ariel Schulman, 2011); *Paranormal Activity 4* (Íb. Henry Joost, Ariel Schulman, 2012); *Paranormal Activity: Los señalados* (*Paranormal Activity: The Marked Ones*, Christopher Landon, 2013) o el film *The Sacrament* (Íb. Ti West, 2013). Muy relacionado con el falso documental está *found footage* o material encontrado, que comenzó con la película *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999) pero actualmente hay muchos ejemplos: *Creep* (Íb. Patrick Brice, 2014) o la película canadiense de vampiros *Afflicted* (Íb. Derek Lee, Clif Prowse, 2013) donde dos jóvenes viajan alrededor del mundo provistos de todo un equipo de grabación para subir a su blog los vídeos de sus aventuras. En París uno de ellos comienza a cambiar al ser mordido por una mujer durante la noche. Después de pasar unos días en Italia, no logra contenerse y mata a su amigo para beberse su sangre, lo cual lo recompone y vuelve a la normalidad hasta que vuelve a tener hambre. Buscado por la *interpol* regresa a París para tratar de encontrar a la mujer que lo mordió. El film es interesante porque muestra la evolución que sufre hasta que se completa el cambio. Los directores son también los interpretes de éste film que se muestran con los mismos nombres para dar una nota de realismo. La influencia de los videojuegos también está presente a lo largo de todo el metraje, así como la importancia de las redes sociales y la tecnología en la mayoría de los ámbitos de nuestra vida. Las características de estos vampiros son las habituales: fuerza sobre humana, son incapaces de salir a la luz del sol y cualquier alimento que inguieran lo vomitan, incluso sangre si no es de humanos. Esta nueva

---

<sup>498</sup> Traducción libre de: When it came to revisiting the material, they were all too aware that in the meantime vampires had gone mainstream with *Twilight*, *30 Days of Night*, *Underworld*, et al and had become drastically overexposed -but decide to give it to go away. ROMNEY, Jonathan (enero/febrero 2015) Op. Cit. P. 23.

versión innova respecto al rumbo que estaban tomando los films de vampiros en películas como *Entrevista con el vampiro* o *The return to Salem's Lot* donde los vampiros podían convivir en perfecta armonía con los humanos al poder alimentarse de sangre de animales. Además, una vez que su organismo sienta una imperiosa necesidad de sed al no haberse alimentando en semanas pierde el control sobre sí mismo siendo capaz de asesinar a docenas para devorarlas.

Un tipo diferente de comedia a la anteriormente mencionada es la realizada en 2009 *Lesbian Vampire Killers* (Ib. Phil Claydon), de producción británica homenajea en algunas ocasiones a la productora. Un film que trata de nuevo de parodiar los films tradicionales de vampiros siguiendo la estela de *Zombies Party* (*Shaun of the Dead*, Edgar Wright, 2004). Es interesante como también hace una referencia a Carmilla, llamando así a la vampira protagonista, y al mismo tiempo siendo consciente del gran bagaje y conocimiento del gran público sobre vampiros (en una escena comentan que todo el mundo sabe matar vampiros porque aparece en television, cine novelas...). Un film para adolescentes que de nuevo pretende mostrar el lucimiento de dos cómicos (Mathew Horne que interpreta a Jimmy, y James Corden, Fletch) protagonistas de la *sitcom* romántica *Gavin & Stacey* (creada también por James Corden, Ruth Jones, emitida desde el 2007 al 2010).

Otra película para adolescentes es *El circo de los extraños* (*The Vampire's Assistant*, Paul Weitz, 2009), basada en la primera de una saga de novelas escritas por Darren O'Shaughnessy se nos muestra al vampiro como un freak más dentro de una sociedad peculiar. Se hace un homenaje a *Freaks, la parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932) e incluye al vampiro como un fenómeno que tiene su propio Show, junto con el hombre serpiente o la mujer barbuda (Salma Hayek, en claro homejane a *Abierto hasta el amanecer*). Estos vampiros pueden resultarnos incluso simpáticos, no así sus letales enemigos, los “vampenezes”, los cuales acaban con sus víctimas completamente, frente a los vampiros que sólo toman un poco de sangre manteniéndolos aún con vida. En los títulos de crédito vemos una referencia al cine fantástico con toda clase de monstruos. Uno de los chicos está completamente obsesionado con el vampirismo, leyendo libros sobre el tema, con lo que de nuevo introduce referencias sobre el género dentro del mismo film. La novedad que presenta la película es el hecho de que estos “chupasangres” sean capaces de alimentarse de los humanos conservándoles con vida. El director Paul Weitz es el hermano de Chris Witz, director de la película *Luna Nueva* y este film parece un intento de lograr el éxito con otra saga de *Best sellers* sobre fantasía adolescente con un vampiro como protagonista.

El vampiro se ha convertido también en una temática explotada para los más pequeños. Ya vimos una óptica infantil en *Una pandilla alucinante* (The Monster Squad, Fred Dekker, 1987) pero también será adaptada la novela de El pequeño vampiro de Ángela Sommer Bodenburg: *El pequeño vampiro* (The Little Vampire, Uli Edel, 2000). También mezclando todo tipo de animación encontramos *Hotel Transilvania* (Hotel Transylvania, Genndy Tartakovsky, 2012), que tiene una segunda parte *Hotel Transilvania 2* (Hotel Transylvania 2, Genndy Tartakovsky, 2015). Que no será la primera película de animación de vampiros (recordemos *Vampiros en la Habana* –Juan Padrón, 1985- o la gran cantidad de películas de animación japonesa de vampiros, mencionaremos *Blood, el último vampiro* –Blood the last vampire, Hiroyuki Kitakubo, 2001) además aparece acompañando a otros personajes como en *Scooby-Doo y la leyenda del vampiro* (Scooby-Doo! And the Legend of the Vampire, Scott Jeralds, 2003).

El personaje de Stoker se vuelve a llevar al cine, esta vez centrándose en su pasado. Se trata de *Drácula, la leyenda jamás contada* (Dracula Untold, Gary Shore, 2014) que se centra en el pasado del personaje y en cómo y por qué se convirtió en vampiro. Es una producción de la Universal que vuelve a los monstruos que tanta fama le dieron para actualizarlos y heroificarlos, lo que ya hizo con Frankenstein en *Yo, Frankenstein* (I, Frankenstein, Stuart Beattie, 2014) Toma muchos elementos del film de Coppola, sin embargo se distancia de otros, por ejemplo no se convierte en vampiro por un castigo divino sino que es una decisión personal, el opta por convertirse para poder salvar a su pueblo. El vampiro, interpretado por Luke Evans, debe tomar la decisión cuando su país sea invadido por los turcos. Se convierte en un héroe que logra vencer a los enemigos, mantener a salvo su país y contener la sed que lo transformaría en un vampiro por siempre. Finalmente, como reza el slogan del film, lo que el mundo necesita no es un héroe, sino un monstruo, por ello, acaba convertido en un vampiro, que nada tiene que ver con sus predecesores. Se convierte al encontrar en una cueva un vampiro, él entra consciente del peligro y es mordido por su propia voluntad pese a conocer las consecuencias. Éste está caracterizado como el Conde Orlock de Nosferatu, aunque también nos recuerda al personaje de la muerte de *El séptimo sello* (Det sjunde inseglet, Ingmar Bergman, 1957) mientras que Drácula es más similar a Gary Oldman en el film de Coppola, incluso la armadura roja que luce Evans en el combate nos recuerda a la que llevó Oldman en la misma lucha. También encontraremos multitud de planos que homenajean a la predecesora, como aquellos en los que vemos a los turcos empalados. El centrarse en el pasado del conde no es algo novedoso, ya que lo habíamos visto en el film de Coppola, si lo es sin embargo, tratar los momentos en los

que Vlad el empalador pasó en Turkia o mencionar otros aspectos similares del pasado del conde. Los poderes de este personaje son muchos más que cualquier otro, del mismo modo que sus debilidades son menores: la plata y la luz del sol le dañan, pero a cambio tiene una fuerza descomunal, es capaz de crear tormentas (y por lo tanto de salir de día, porque se oculta el sol) y puede convertirse en murciélagos y dominarlos para que ataquen a sus enemigos. también hará un homenaje a Drácula de Bram Stoker, cuando años después el conde se encuentre con la reencarnación de su esposa. La cual en esta ocasión no se suicida sino que cae por el barranco desde un balcón cuando uno de los turcos le da una patada. Vlad va tras ella pero no logra salvarla, porque sobrevive a la caída pero le pide al vampiro que beba su sangre para salvar al hijo de ambos y ganar la guerra. Él lo hace condenándose pero consiguiendo la fuerza suficiente para salvar a su pueblo. Acaba también con el ejército de vampiros que creó para derrotar a los tucos tras la victoria exponiendo a todos a la luz del sol, incluido él mismo, ante la desesperada mirada de su hijo. Él vuelve a la vida cuando alguien introduzca su sangre en su boca y así a lo largo de los siglos vive hasta que se encuentre con Mina, que es en realidad su esposa reencarnada.

### **- En España:**

Pocas producciones españolas de vampiros surgen en los últimos años. La película póstuma de Paul Naschy, *Empusa* (Paul Naschy, 2010), empezada por Carlos Aured, fallecido a mitad de película, y finalizada por el propio Naschy, que también falleció antes de su estreno. Es una cinta que nos traslada con nostalgia a aquellos mundos fantásticos que tantas veces tocó su creador durante su larga carrera. El fantaterror español clásico, ya moribundo, deambula por esta película como mero homenaje, pero mezclado con efectos digitales, para darle un halo de actualidad. El resultado no convence ni a las generaciones clásicas, ni a las contemporáneas.

De nuevo, una comedia, *La venganza de Ira Vamp* (Álvaro Sáenz de Heredia, 2010). Parodia de las películas de la Hammer, protagonizada por los humoristas Josema Yuste y Florentino Fernández, la película resulta especialmente desfasada de

época, al ya no estar de moda las películas que parodia y al estar tan influida por el teatro (es una adaptación de una obra de teatro homónima). Poco se trata al vampiro, se centra más en una maldición sobre hombres lobo, mezclada con la de una momia.

Más éxito tiene la serie de tv *No soy como tú* (Rómulo Aguillaume, 2010), film realizado tratando de conseguir el éxito cosechado tras la saga *Crepúsculo*, con unos elementos muy parecidos a ésta, de la que hablaremos más adelante.

Y por último, nos encontramos con una producción de Enrique Cerezo, que se une a la moda del 3D, adaptando de nuevo la novela de Bram Stoker: *Drácula 3D* (Dario Argento, 2012). Lo más llamativo de esta película es su director italiano Dario Argento, especialista en el terror giallo. Llama la atención encontrarle en un producto de estas características, pero el resultado, pese a lo interesante de la premisa, no aporta nada al género que nos ocupa.

### 3.7.2. La saga Crepúsculo

#### 3.7.2.1. Introducción

Todos los cambios que estamos viviendo, la nueva realidad mediática que se ha formado gracias a las nuevas tecnologías, podemos verlos claramente con el ejemplo de la saga Crepúsculo. Se trata de una serie de cinco películas: *Crepúsculo*, *Eclipse*, *Luna Nueva*, *Amanecer I y Amanecer parte II*, basados en la novela homónima de Stephanie Meyer. Estrenadas por Warner Bros entre 2008 y 2011. La historia es muy sencilla: narra la historia de amor entre una adolescente humana y un joven misterioso, elegante, callado... que resulta ser un vampiro. La atracción es mutua y acaban en una relación obsesiva en la que intervendrán vampiros que quieren acabar con ellos, hombres lobo, niños vampiro... Se observa aventura, triángulos amorosos entre un hombre lobo amigo de la infancia de Bella y el vampiro, etc., Todos los ingredientes para triunfar entre un público adolescente tocando los dos sentimientos: el amor y el terror y dos mitos de la cultura occidental, el mito del amor romántico y el mito del vampirismo, los cuales están cada vez más unidos. Todo ello en una época donde triunfan las adaptaciones de las novelas exitosas, desde *El seños de los anillos* (J. R. R. Tolkien), pasando por *Harry Potter* (J. K. Rowling), *Juego de Tronos* (George R. R. Martin) o *Los juegos del hambre* (Suzanne Collins). Precisamente, en esta comparación incluimos literatura de todo tipo porque “en el momento actual, la perfección formal o la originalidad de un argumento son elementos de segundo ordena a la hora de conseguir una buena recepción por parte del público necesitado de calidez emocional”<sup>499</sup>, y es que la clave del éxito de estas sagas no se evidencia por las virtudes literarias de sus autores sino por la identificación del lector con los personajes y situaciones.

---

499 PALLARÉS, José Miguel (2012) *La fantasía como síntoma*. Universidad de Málaga. Revista Paradigma nº 12. [En línea: <http://riuma.uma.es/xmlui/>] P. 21.

Otro de los términos que debemos mencionar, en esta nueva realidad mediática y que proyectaremos en la película *Crepúsculo* es la narrativa multiplataforma, que como su nombre indica consiste en la adaptación de la historia a diferentes soportes. En el caso de *Crepúsculo* tenemos el libro, las películas, el videojuego, los cómics... todos ellos contando la misma historia. Aunque este no es un término nuevo “desde la perspectiva de un mismo relato narrado en diferentes medios, el desarrollo de proyectos multiplataforma no constituye un fenómeno nuevo sino que ha vivido una importante eclosión gracias al desarrollo tecnológico y al proceso de convergencia”<sup>500</sup> Mencionaremos asimismo el término *crossmedia* que hace referencia a un relato que se va completando en los diferentes soportes. Cada soporte o medio añadirá una información que irá completando el relato, pero que no tiene sentido por sí misma. Aquí es donde radica la diferencia con la narrativa transmedia, que goza de independencia por la propia esencia de la plataforma en la que se desarrolle.

A pesar del éxito cosechado entre los adolescentes de todo el mundo, los premios de la película *Crepúsculo* han sido: Taylor Laurent, Kristen Steward y Robert Pattinson un *Mtv Music Awards* cada uno, además de otros premios de este estilo (Teen Choice Awards, Scream Award...).

Por razones prácticas, en este caso nos centraremos en la primera película de la saga, *Crepúsculo*, pero analizaremos igualmente el resto de películas dentro de este mismo apartado.

---

<sup>500</sup> COSTA, Carmen y PIÑEIRO Teresa. (2012). *Nuevas Narrativas Audiovisuales: Multiplataforma, Crossmedia y Transmedia*. Icono 14, 10(2), pp. 102-125. P. 109.



### 3.7.2.2. Catherine Hardwicke

Helen Catherine Hardwicke nació en Texas el 21 de octubre de 1955, pertenece a la religión del Presbiterianismo, una rama del protestantismo. Licenciada en arquitectura, su oficio le llevó a trabajar como diseñadora de producción en películas como *Tombstone* (Íb. George P. Cosmatos 1993), *Tres reyes* (*Three Kings*, David O. Russell 1999). En el año 2001 trabaja en *Vanilla Sky* (Íb. Cameron Crowe).

Los problemas de los adolescentes, que veremos reflejados en la película *Crepúsculo*, no era una novedad para esta autora que tiene cierta experiencia en esta materia pues la primera película que dirigió fue *Trece* (*Thirteen*) en el 2003, sobre los problemas que tiene una chica de trece años y las compañías que frecuenta. Con este film Hardwicke ganó el premio a mejor director en el Festival de Sundance en 2003. Posteriormente realiza *Los amos de Dogtown* (*Lors of Dogtown*, 2005) de nuevo sobre adolescentes, pero esta vez basada en hechos reales, el grupo de los Z-Boys, surferos y *skaters* de Los Ángeles que difundieron este deporte. Un año después dirige *Natividad* (*The Nativity Story*, 2006) donde toma la historia bíblica como un gran reto al que debe hacer frente dos personas jóvenes: María (Keisha Castle-Hughes) y José (Oscar Isaac). Después realiza *Crepúsculo*, pero a pesar del éxito no el resto de la saga, según ella misma por decisión personal. La siguiente película fue en 2011: *Caperucita Roja* (*Red Riding Hood*) que fue un fracaso tanto de taquilla como de críticas. En 2013 realiza *Push* (Íb.) un *thriller* erótico sobre un músico que tiene problemas con las drogas. Actualmente va a dirigir *Miss You Already* (2015) y ha realizado un par de series de televisión: junto con Scott Speer *Eye Candy* (2015) y un año antes *Reckless*. Los adolescentes y los problemas de estos son una constante en su cine.

La siguiente película: *Luna Nueva*, está dirigida por Chris Weitz nacido en New York; 30 de noviembre de 1969, también trabaja como productor, guionista y actor. Ha dirigido varios filmes, mencionaremos junto a su hermano Paul: *De vuelta a la Tierra* (*Down to Earth*, 2001) o *Un niño grande* (*About a Boy*, 2002). Él solo dirigió *La brújula dorada* (*The Golden Compass* en el 2007), dos años después *Luna Nueva* y *Una vida mejor* (*A Better Life*) en el 2011.

*Eclipse* está dirigida por David Slade, nacido el 26 de septiembre de 1969, es un director británico que comenzó dirigiendo videos musicales y no fue una novedad para

él tratar el tema del vampirismo, ya que había dirigido en 2007 *30 días de Oscuridad*. Antes debutó en el largometraje con *Hard Candy* (Íb. 2005) y posteriormente tan sólo ha trabajado en series de televisión como *Powers* (2015) o *Crossbones* (2014).

La última novela de la saga fue dirigida en dos películas: *Amanecer parte 1* y *Amanecer parte 2*. Ambas dirigidas por Bill Condon, nacido en Nueva York el 22 de Octubre de 1955. La película más conocida y premiada de este director es *Dreamgirls* (2006), con el que ganó un globo de oro. Como guionista debutó con la película que también dirigió *Dioses y monstruos* (*Gods and Monsters*, 1998).

Mencionaremos también a Stephenie Meyer, la autora del libro, profundizando en la idea que le llevó a plasmarlo en el relato. Antes de escribir *Crepúsculo* no tenía ninguna experiencia como novelista. Según ella misma ha afirmado la idea de escribir *Crepúsculo* fue debida a un sueño en el que: “dos personas estaban teniendo una intensa conversación en una pradera en el bosque. Una de estas personas era una chica promedio. La otra persona era increíblemente hermosa, brillante, y un vampiro. Estaban hablando de las dificultades inherentes a los hechos que A) estaban enamorados el uno del otro, mientras que B) el vampiro estaba especialmente atraído por el olor de su sangre, y estaba pasando por el duro momento de contenerse y no matarla inmediatamente”<sup>501</sup>. Este sueño lo plasmó en un borrador que es el capítulo 13 del libro. También ha escrito otra novela de ficción, *La huésped*, publicada en el 2009 en España y que fue llevada al cine: *La huésped* (*The Host*, Andrew Niccol, 2013). Y ha colaborado con una historia en la novela: *Noches de baile en el infierno*. Además, en el 2011 fundó su propia productora de cine, llamada *Fickle Fish Films*, con la que se ocupó de llevar al cine las dos películas de su último libro *Amanecer*.

### **- Resto del equipo técnico.**

---

<sup>501</sup> Traducción libre de: “two people were having an intense conversation in a meadow in the woods. One of these people was just your average girl. The other person was fantastically beautiful, sparkly, and a vampire. They were discussing the difficulties inherent in the facts that A) they were falling in love with each other while B) the vampire was particularly attracted to the scent of her blood, and was having a difficult time restraining himself from killing her immediately.” [En línea: <http://stepheniemeyer.com/twilight.html>]

El guion de esta película es de Melissa Rosenberg, basado como ya hemos dicho en los libros homónimos escritos por Stephenie Meyer, siendo muy fieles a la novela. La fotografía está a manos de Elliot Davis, quien nos muestra unos tonos pálidos y fríos. La banda sonora está en manos de Alexandra Patsavas, aunque el *score* fue de Carter Burwell. La película incluye canciones de grupos como Linkin Park o Muse, por ser las canciones que la escritora escuchaba mientras escribía las novelas. Ésta considera muy importante la música para ayudar a crear la atmósfera adecuada durante la realización del film, como ella misma ha afirmado: “la música es algo muy importante de mi proceso. Tuve que pensar en canciones y en atmósferas concretas para que pudieran trabajar mejor.”<sup>502</sup> El vestuario, uno de los temas preocupantes tanto para la autora de las novelas como para la directora se encargó Wendy Chuck, estos vampiros han bebido ya del filtro de las películas anteriores, sin embargo, debido al carácter juvenil de la historia no querían los trajes que hasta ahora estamos acostumbrados a ver en los vampiros. “Muchos creen que como son vampiros, inmediatamente piensan en abrigos de piel negro hasta el suelo, el cuello alzado. Sabía que sería una tentación. Menos mal que Catherine también lo vio así y dijo: “No, no, no”. La ropa tiene que ser de colores claros y diseño clásico.”<sup>503</sup>

Por último mencionaremos los efectos especiales, muy importantes en este caso ya que actualmente se consideran indispensables en las películas fantásticas. Se encargó un equipo formado por varias personas, entre ellas William Boggs, Tyan Bardon o Andy Weder. Para dar realismo a los efectos se redujeron los *chroma*, utilizándose otras técnicas más actuales: “Teníamos muy claro que las escenas de acción serían de verdad. No usamos para nada la pantalla verde.”<sup>504</sup> Los efectos no serán los típicos utilizados en este tipo de películas, sino que servirán para dotar al film de una atmósfera de inquietud. “No hay muchos efectos especiales exagerados típicos de los vampiros. Se usaron más bien para recrear la escena y darle cierto ambiente.”<sup>505</sup>

---

502 Stephanie Meyer en el documental *Una conversación con Stephanie Meyer*. En el DVD de *Crepúsculo*. Catherine Hardwicke. 2008.

503 Stephanie Meyer en el documental *Una conversación con Stephanie Meyer*. Íbid.

504 Catherine Hardwicke en el documental: *La aventura comienza: el viaje de Crepúsculo*, del libro a la pantalla. Del DVD *Crepúsculo*. Catherine Hardwicke. 2008.

505 William Boggs en el documental: *La aventura comienza: el viaje de Crepúsculo*, íbid.

### 3.7.2.3. Robert Pattinson

El encargado de dar vida al peculiar vampiro es Robert Douglas Thomas Pattinson, más conocido como Robert Pattinson. Nació el 13 de mayo de 1986 en Londres, Inglaterra y ha trabajado tanto como actor, como de modelo, productor y cantante. En la música cuando toca sólo lo hace bajo el nombre de Bobby Dupea, y su pasión le llevó a componer dos canciones para la película *Crepúsculo: Never Think*, que también está escrita por Sam Bradley, y *Let me sing* junto a Marcus Foster y Bobby Long

Antes de interpretar a Edward Cullen en la saga *Crepúsculo* había actuado en *Harry Potter y el cáliz de fuego* (*Harry Potter and the Goblet of Fire*, Mike Newell, 2005) dando vida a Cedric Diggory. Previamente había actuado en la película para televisión *El reino del anillo* (*Ring of the Nibelungs*, Uli Edel, 2004). Después de actuar en *Crepúsculo* su influencia se disparó interpretando a Salvador Dalí en *Sin límites* (*Little Ashes*, Paul Morrison, 2008), en 2010 protagonizó y produjo *Recuérdame* (*Remember Me*, Allen Coulter, 2010) por citar algunos films más mencionaremos su actuación en *Cosmopolis* (Íb. David Cronenberg, 2012) o en *Maps to the Stars* (David Cronenberg, 2014)

La elección de Kristen Steward para el papel de Bela fue sencillo, no así el de Robert Pattinson para Edward. En un principio se pensó en Michael Welch, que Robert Pattinson, por poseer un aspecto con un toque oscuro<sup>506</sup>. Después de ser elegido Pattinson recibió bastantes críticas de *fans* que le consideraban poco apropiado para el papel. Pattinson hizo caso omiso de las críticas considerando que debía centrarse en su trabajo, que era llevar interpretar a Edward Cullen. Después del éxito de la película, la fama pilló desprevenido a Pattinson que afirmó en numerosas ocasiones no sentirse cómodo como estrella<sup>507</sup>.

---

<sup>506</sup> Traducción libre de: "right combination of looks with a dark edge" BEAHM, George (2009) *Bedazzled, Stephenie Meyer and the Twilight Phenomenon*. London: JR Books Limited.

<sup>507</sup> BEAHM, George (2009). Íbid.

#### 3.7.2.4. Recursos narrativos y expresivos

##### a. Rodaje

La película se realizó con 35 millones de dólares y el rodaje tuvo lugar en Portland, Oregon. Comenzó a principios del 2008 y terminó el 22 de mayo.

Algunas de las escenas, como saltando por la ventana o subiendo por los árboles se rodaron sin efectos especiales, siendo los mismos actores o sus dobles los encargados de la realización, tal y como reconoce Kristen Steward: “la realidad es que no teníamos dinero para efectos especiales por lo que tuvimos que hacer las cosas con los medios con los que contábamos”<sup>508</sup>

Los vampiros de este film vivirán en Forks, que geográficamente lo localiza en las regiones montañosas del noreste de Estados Unidos. Es un lugar húmedo que normalmente está nublado, y por eso lo eligen este clan, para poder llevar una vida normal sin ser detectados por los humanos debido a su piel brillante.

##### b. Sinopsis

La película comienza narrando como Bella, una adolescente de padres divorciados se traslada a vivir con su padre Charlie para dejar más espacio a su madre que acaba de volver a casarse con un jugador de beisbol. El pueblo de Forks, una comarca lluviosa, donde casi siempre hace mal tiempo y está rodeado de bosques es donde vive Charlie y trabaja de policía. En el instituto todos se fijan en Bella y

---

<sup>508</sup> Kristen Steward en LERMAN, Gabriel (diciembre 2008) *Kristen Steward*. En *Imágenes de Actualidad*. Nº 286. P 86.

enseguida hace amigos, aunque en los únicos que ella se fija es en los hermanos Cullen, Edward, Emmett, Alice, Jasper y Rosalie, los hijos adoptivos del doctor Carlisle Cullen y su esposa Esme. Éstos, no tienen nada que ver con sus demás compañeros, son enigmáticos y misteriosos. Establece una relación con el más joven, Edward, que al principio parece rehusarla y le dice que es mejor que no sean amigos, sin embargo, en un momento en que unos delincuentes van a atacar a Bella aparece él para salvarla revelando parte de sus secretos: puede oír los pensamientos de los demás excepto los de Bella. Poco después reconoce que no tiene fuerzas para seguir alejado de ella y establecen una relación. Edward sigue salvando a Bella en bastantes ocasiones (impidiendo que un coche la atropelle...) lo cual contribuye a que los sentimientos de ella se intensifiquen y a desvelar otra parte de su secreto: su fuerza y velocidad inhumanas. Jacob, un amigo de la infancia de ella, un nativo que vive en una reserva, le cuenta una leyenda sobre que su tribu, los Quiloutes descienden de la de los lobos, frente a la de los Cullen a los que llaman “los fríos” lo cual provoca que Bella descubra el secreto: todo el clan Cullen son vampiros. Se alimentan de animales considerándose a sí mismos “vegetarianos” al respetar la vida humana, por lo que aceptan a Bella sin problemas cuando Edward se la presenta. Alice, tiene la capacidad de ver el futuro, la considera como una hermana más. En un momento jugando al béisbol se presentan otros vampiros, James, su pareja Victoria, y su amigo Laurent al oler a Bella e identificarla como humana se produce un enfrentamiento entre los dos clanes. James quiere cazar a Bella para satisfacer su instinto y medir sus fuerzas con la otra familia. El clan la protege llevándola al sur, pero James se da cuenta y logra engañarla y llevarla a un salón de ballet, haciéndola creer que tiene prisionera a su madre. Allí la tortura y la muere, aunque antes de matarla aparece Edward para salvarla y acabar con su enemigo. La salva también de convertirse en un vampiro absorbiendo la ponzoña que el mordisco de James la había inoculado. Cuando Bella despierta en el hospital, los vampiros han creado una elaborada mentira para dar una explicación creíble a lo ocurrido. Cuando Edward la lleva al baile de fin de curso ella le pide convertirse para poder seguir estando a su lado para siempre, pero él no quiere condenarla transformándola.

En lo que respecta a las demás películas de la saga: *Luna nueva* comienza con el cumpleaños de Bella, en el que cumple dieciocho años. Alice le prepara una fiesta en su casa, y allí ocurre un accidente, Bella se corta y la sangre hace que Jasper, el vampiro que menos tiempo lleva sin beber sangre humana se abalance sobre ella. Edward debe

defenderla, pero esto marca para él un punto de inflexión: decide irse de Forks, junto con toda su familia, para alejarse de su amada y así no poder herirla. Bella entra en una profunda depresión de la que sólo parece sacarle su amigo Jacob, del que descubre que es un hombre lobo. Este debe defenderla de Victoria, que ansía matarla para vengar la muerte de su amado, James. Por un malentendido Edward piensa que Bella está muerta y decide ir a Italia, donde viven los Vulturis, que son la máxima autoridad para los vampiros, allí les pedirá que le maten. Mientras tanto Alice, lleva a Italia a Bella para que al verle Edward retroceda. Bella detiene a Edward justo a tiempo pero los Vulturis exigen que Bella sea transformada en vampiro ya que conoce sus secretos.

*Eclipse*, comienza una serie de desapariciones y asesinatos en Seattle. Los Cullen empiezan a identificarlo como que alguien está creando un ejército de vampiros, lo cual provoca una alianza entre vampiros y hombres lobo. Entre tanto Bella quiere completar sexualmente su relación con Edward, pero ante la negativa de este le propone como contrapuesta matrimonio. Finalmente llega la pelea entre los neófitos y los Cullen, que acaba, como no, con el asesinato de Victoria a manos de Edward para salvar a Bella.

*Amanecer*, el último libro de la saga está dividida en dos partes. Comienza con la boda entre Edward y Bella y la posterior luna de miel. Es aquí cuando llega la sorpresa, Bella está embarazada del vampiro, y el ser de su interior la está matando porque absorbe su sangre. A pesar del riesgo que corre su vida, Bella quiere seguir teniendo el bebé híbrido. Entre tanto Jacob se enfrenta con su manada por defender a Bella, separándose del líder. Bella da a luz al bebe, una niña y en el parto es convertida en vampiro, pues no hay alternativa, sino estaría muerta. Jacob se enamora de la niña a la que llaman Renesmee. La segunda parte comienza cuando Bella despierta como vampiro. Los Vulturis, creen que han convertido a una niña en vampiro y creyéndose en peligro deciden emprender camino a Forks para matar a la pequeña. Entre tanto Bella entrena sus capacidades de neófita para poder salvar a su hija. Finalmente la lucha con los Vulturis no se produce, ya que quedan convencidos de que la niña no representa un peligro.

### c. Influencias

La influencia literaria estará presente en toda la saga. Es evidente el influjo que las *Crónicas Vampíricas* de Anne Rice tuvo para toda la literatura posterior, y para Stephanie Meyer esto no fue una excepción. También apreciaremos cierta influencia de Shakespeare ya que en la novela se narran todos los tipos de amor, posibles o imposibles, naturales o sobrenaturales. Mayormente se centra en la relación entre Edward y Bella, llena de problemas, y en continuo peligro de separación, ya que es esto lo que el público demanda. El efecto que el *eros* y el *thanatos* provoca en las historias de amor, se ha convertido en uno de los más grandes mitos de la historia universal, repetido hasta la saciedad. En la segunda película, *Luna nueva* no se duda en citar a *Romeo y Julieta* en más de una ocasión: “Oh! Aquí fijaré la eternidad de mi descanso, y liberaré mi carne del yugo de las estrellas. Ojos mirad por última vez. Brazos abrazad por última vez. Y labios, puertas del aliento, sellad con un casto beso un eterno pacto con la muerte.”<sup>509</sup>

De manera que, Meyer provoca en el lector una sensación que este ha experimentado muchas veces antes, pero que no por ello provocan un efecto diferente. Se recurre a un mito universal, el del amor romántico, que lleva funcionando siglos para entroncar su historia dentro de los amores imposibles. Si comparamos la relación de los personajes de la saga de Meyer, con los amantes de Verona, comprobamos como sendos están siempre en peligro de muerte, en el caso de Bella, por los colmillos de su amado, ninguno tienen ningún tipo de conflicto interior, sino que todo se debe a un problema situacional. Y no olvidemos que ambos se sitúan también en la adolescencia. La diferencia clara está en el final feliz, acorde a nuestra época y a las expectativas de los lectores, que nos presenta Meyer. En el capítulo Volterra de *Luna Nueva* cuando Edward, el vampiro crea muerte a su amada no dudará en intentar suicidarse, aunque finalmente ella llegue a tiempo para sacarla de su error. Para potenciar todavía más el efecto recordatorio Edward está recitando los últimos versos de Romeo antes de morir:

“Muerte, que has sorbido la miel de sus labios

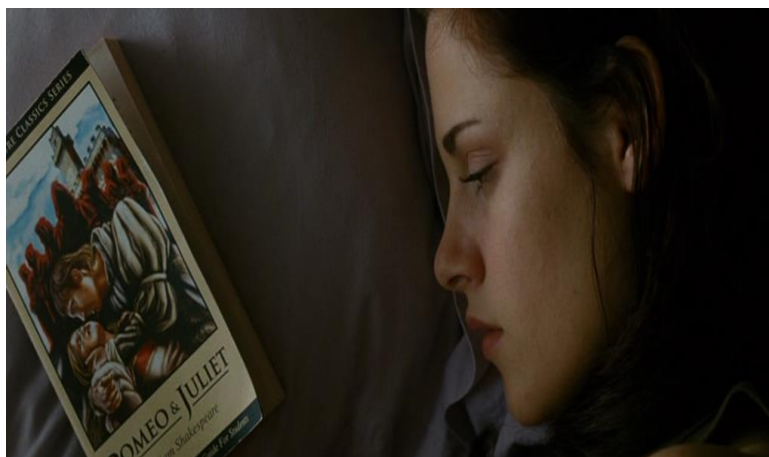
---

<sup>509</sup> Edward Cullen, personaje interpretado por Robert Pattinson en *Luna Nueva, New Moon*, Chris Weitz, 2009



no tienes poder sobre su belleza”<sup>510</sup>

De igual manera, continuamente se alude a lo largo de las novelas a esa relación de amantes imposibles: “Recordé con dolorosa claridad aquel día en el sofá, mientras contemplábamos cómo Romeo y Julieta se mataban el uno al otro. *No estaba dispuesto a vivir sin ti*, había afirmado como si eso fuera la conclusión más evidente del mundo”<sup>511</sup>. Con tales alusiones, la autora logra que “Bella y Edward se convierten en descendientes y herederos de la tradición de amores imposibles más ilustre y sus nombres pasan a formar parte de la mitología amorosa occidental”<sup>512</sup>. Otros novelistas que la influyeron son Charlotte Brontë o Jane Austen, como ella misma ha afirmado sacó el nombre del protagonista de *Jane Eyre* y *Sentido y Sensibilidad*.<sup>513</sup>



**Ilustración 14. *Eclipse*, David Slade, 2010. Las referencias a Romeo y Julieta son constantes a lo largo del film.**

La influencia de la serie de televisión *Buffy, cazavampiros*, (creada por Joss Whedon y que se emitió desde 1997 al 2003) que como hemos visto se realizó a raíz del film homónimo, también tiene una influencia tanto en esta película como en el resto de films de vampiros y adolescentes. A lo largo de la serie la animadora cazavampiros se

---

510 MEYER, Stephanie (2008) *Luna Nueva*. Madrid: Alfaguara. P. 460.

511 MEYER, Stephenie (2008) *Crepúsculo*. Alfaguara: Madrid. P. 434.

512 MARTÍNEZ, Alicia Nila (2009) *Amor y Terror: el “consuelo” de Crepúsculo*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid [En línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/crepuscu.html>]

513 [En línea: <http://stepheniemeyer.com/twilight.html>]

enamorará de Ángel (David Boreanaz) quien tiene un alma humana, y se siente maldito por su cualidad, a la que considera un castigo por los crímenes que cometió siendo humano. Ayuda a Buffy en las sombras y tendrá una relación romántica con ella, que culminará incluso con una relación sexual. Ángel cambiará a un vampiro malo y sin escrúpulos llamado Angelus, como era en un principio y aunque Buffy logra devolverle a su ser amable, éste decidirá terminar la relación para que ella pueda alcanzar la felicidad y la normalidad. Algo muy similar a lo que ocurre en *Luna Nueva*, donde Edward abandona a su amada Bella para que pueda llevar una vida normal y no estar siempre rodeada de peligros constantes. La bondad de Ángel será el punto de partida a partir del cual evolucione Edward, como un camino escogido por él mismo ante la posibilidad de ser como el resto o único.

### 3.7.2.5. Análisis

#### a. Apuntes interpretativos

En general, podemos afirmar que se trata de unas adaptaciones bastante fieles a las novelas, respetando en todo momento la trama. La guionista Melissa Rosenberg de la película tuvo en cuenta el éxito de la saga a la hora de adaptarla: “sabía que si me ceñía a la novela y la seguía al pie de la letra y lo personificaba, entonces me ganaría al público.”<sup>514</sup>

Lo particular de esta saga es que el héroe es el vampiro, Edward, encarnado por Robert Pattinson. Es en toda regla un héroe romántico ya que es guapo, rico, elegante, amable, tiene un pasado turbio, sufre una terrible soledad y está maldito. Otra de las diferencias clave respecto a las anteriores películas es que el ser vampiro no es el impedimento para convertirse en el héroe, sino que al contrario, es el aliciente requerido. Como héroe salva a su amada, una humana llamada Bella interpretada por Kristen Stewart, en varias ocasiones, en la película vemos como la libra de ser atropellada y como después vuelve a salvarla de un vampiro que quiere matarla.



**Ilustración 1 y 2. *Crepúsculo*, Catherine Hardwicke, 2008. El vampiro salva a su amada en varias ocasiones.**

---

<sup>514</sup> Melissa Rosenberg en el documental: *La aventura comienza: el viaje de crepúsculo, del libro a la pantalla*. En el DVD de *Crepúsculo*. Catherine Hardwicke. 2008.

En la saga, además, veremos cómo gracias a ser un vampiro no sólo salva a su amada en varias ocasiones de la muerte, matando a todo aquel que intente dañarles, sino que se casa con ella, la hace madre y protege a su pueblo. Además vivirán felices por toda la eternidad, literalmente, ya que los dos son vampiros y no van a fallecer. Ama profundamente y lucha con ferocidad contra sus enemigos, convirtiéndose, no solo en el nuevo vampiro sino también en el héroe romántico actual.

En la película podemos ver básicamente todos los problemas que preocupan a los adolescentes: la protagonista es hija de unos padres separados que decide mudarse al pueblo de su padre para dejar más espacio a su madre, que acaba de casarse. Las relaciones con los padres, al igual que las relaciones entre los compañeros de instituto tienen cierta importancia dentro de la trama. Las relaciones sexuales o la preocupación por cumplir años es algo que la película trata desde la óptica de los adolescentes. El problema con la autoridad también será algo que se muestra en la historia, y es un tema que preocupa a los adolescentes: “la autoridad es un tema tabú, una herramienta del mal y de quienes la encarnan.”<sup>515</sup> Este se nos muestra desde un nivel pequeño, como cuando Charlie castiga a Bella a un nivel más grande como cuando son desafiados por los Vulturi, el grupo de vampiros más poderoso y más antiguo. La sede de éstos está en Volterra, Italia, haciendo referencia a Europa como cuna del mito del vampirismo. Otro aspecto en consonancia con la demanda de los consumidores adolescentes de hoy en día es que los protagonistas apenas deben esforzarse para lograr llegar hasta su situación. “No hay cultura del esfuerzo. El protagonista recibe unos dones por los genes, y sólo entonces, con una sobredosis de gratificación, se esfuerza”<sup>516</sup>, no es sólo sintomático de la saga *Crepúsculo* (Edward recibe el don de la inmortalidad y la fuerza, además del de oír los pensamientos, y para lograr además el amor debe esforzarse por contener su sed), sino también de otras sagas como la de Harry Potter donde el niño desarrollará sus cualidades una vez que descubra que es mago.

Bella, la protagonista, tendrá las características de Cenicienta: una dama es apuros, de clase media, con cierta conducta antisocial y aspecto común que se transforma (gracias a la llegada de su príncipe, en una valiente guerrera, crucial para ganar la batalla contra los vampiros ancestrales que vienen a atacar a su clan). Estos son los Vulturis, una especie de realeza que juzga las acciones de los vampiros y los rige con ciertas normas, castigando a aquellos que no las cumplen. Esta idea ya la habíamos visto en la saga *Underworld* donde unos grandes maestros dominaban con sus reglas a

---

<sup>515</sup> PALLARÉS, José Miguel (2012) Op. Cit. P. 22.

<sup>516</sup> PALLARÉS, íbid. P. 22.

todos los demás. Los humanos son mostrados de una manera gris y pesimista, frente a los vampiros quienes poseen todo lo que cualquiera puede desear. Los vampiros son mostrados como una familia americana tradicional frente a la humana con padres divorciados. En este caso las relaciones amorosas se erigen sobre las familiares, que pasan a un segundo plano, especialmente la relación con su madre, a causa de su propia relación amorosa. Desde la novela la historia se narra en primera persona con el objetivo de facilitar la identificación con el lector, en este caso con el espectador, que comparte con la protagonista el contexto sociocultural en que está siendo proyectado. Mónica García destaca que todas las características de esta protagonista (que comparte con multitud de novelas y films de romance paranormal) “son sintomáticas de una sociedad individualista, marcada por la evanescente superficialidad del éxito rápido y del dinero fácil”<sup>517</sup> características, estas últimas de la sociedad en que vivimos. Es por ello, que, como hemos dicho, tal film no potencie una cultura del esfuerzo o nunca reflexione sobre su futuro (Bella no tiene ningún interés en acudir a la Universidad, prefiere transformarse y cumplir el rol de madre y esposa junto a Edward). Rol al que está muy relacionado el poder que adquiere tras su transformación: el defensivo, protegerá a su familia de los ataques de los demás creando un escudo transparente donde mantener a salvo a quienes ella elija. Por ello en “la sociedad neoliberal plasmada en estas novelas, los logros feministas se diluyen y la mujer vuelve a asumir su condición de objeto”<sup>518</sup>, continuamente se le recuerda lo frágil que es (como humana frente a los vampiros) que debe asumir así como su indefensión y peligro contante en el que se haya para justificar la necesidad de protección de un ser paranormal (o bien el vampiro o bien el hombre lobo) a su lado. En *Eclipse*, el tercer film, los dos seres harán guardias frente a su casa para protegerla.

La problemática con las drogas también se trata en film, donde de nuevo se compara el acto de beber sangre como el de consumir drogas, produciendo tal necesidad que es muy difícil parar de absorber y mantener con vida a la víctima. Ese es uno de los retos a los que debe enfrentarse Edward cuando Bela es mordida por James. Debe decidir entre dejar que se opere el cambio y ella se transforme en vampira o absorber la ponzoña, corriendo el riesgo de que no pueda parar de beber y la desangre. Por otro lado la protagonista está en continuo peligro por el poder de su amado, ya que el motivo de que él se fije en ella en primer lugar es su olor, le atrae de una manera considerable, lo que provoca que Edward deba controlarse en todo momento para no

---

<sup>517</sup> GARCÍA, Mónica (2012) *Del príncipe azul al vampiro millonario: la alienación del sujeto femenino en las novelas del romance paranormal*. UNED, Revista Signa, nº21. P. 488.

<sup>518</sup> GARCÍA, Mónica (2012) P. 493.

herirla. Bela es la droga de su amado, concepto que refuerza nuestro protagonista cuando le dice “eres exactamente mi marca de heroína”<sup>519</sup>.



**Ilustración 15. *Crepúsculo*, Catherine Hardwicke, 2008. El vampiro, una vez comienza a absorber la sangre necesita encontrar mucha voluntad para cesar.**

Meyer, la autora parece darse cuenta de que lo excepcional es que los vampiros no beban sangre, y así afirman de los vampiros que beben sangre: “No les veo como si fueran unos vampiros malos. Sino más bien como unos vampiros corrientes. No les importa matar humanos porque es su forma de vida”<sup>520</sup> Así la dieta de Edward, así como la de su clan se basa en animales, reprimiendo totalmente su instinto de tomar sangre humana. “En mi familia nos consideramos vegetarianos, porque nos alimentamos de la sangre de animales. Es como si un humano sólo se alimentara de tofu, te mantiene fuerte, pero nunca te sientes del todo satisfecho.”<sup>521</sup> No es algo novedoso, sino que lo vimos en films como *Regreso a Salem’s Lot (Return to Salem’s Lot*, Larry Cohen, 1987) o en *Entrevista con el vampiro*, donde Louis bebe la sangre de ratas, sin embargo, esto no es suficiente para mantenerlo, lo cual se solventa en los vampiros de *Crepúsculo* haciéndoles alimentarse de grandes mamíferos como osos. El éxito prácticamente desmedido que tienen entre las *fans*, principalmente adolescentes, según la autora, es debido en parte a que es un vampiro que lucha contra sus instintos: “Estas criaturas proyectan una imagen de seres fuertes y poderosos, pero sin embargo

---

<sup>519</sup> Edward Cullen (personaje interpretado por Robert Pattinson) en *Crepúsculo* (Catherine Hardwicke, 2008).

<sup>520</sup> Stephanie Meyer en el documental: *Una conversación con Stephanie Meyer*. En el DVD de *Crepúsculo*. Catherine Hardwicke. 2008.

<sup>521</sup> Edward Cullen (personaje interpretado por Robert Pattinson) en *Crepúsculo* (Catherine Hardwicke, 2008).

intentan con todas sus fuerzas ser buenas cuando no tienen por qué serlo y esto atrae a muchos jóvenes. Sé quién quieras ser sin importar el estereotipo donde encajes”<sup>522</sup>. Y es cierto que los vampiros se alejan del mundo de las sombras donde estaban relegados, eliminan el dilema moral de beber sangre humana eligiendo alimentarse de animales y viven en clanes como si fueran una familia, llevando una vida normal y que poco dista de la de los humanos.

La relación entre los protagonistas dista mucho de ser parecida a la que estábamos acostumbrados en las anteriores películas de vampiros. Ésta se trata de un romance en toda regla, donde hay muy poca cabida para el terror. La directora resume la esencia de la película: “El romance es como el de *Titanic*, *Romeo y Julieta* dos enamorados de distintos mundos, que no deberían estar juntos pero su amor era tan fuerte que superan todo y pensé que era tan romántico y tan sexy que dije; ¡Dios mio! Quiero hacerlo.”<sup>523</sup> Si ya hemos mencionado la gran influencia que Shakespeare parece tener a lo largo de las sagas, se hará más patente en la segunda película, donde durante el metraje los amantes están separados y él creyéndola muerta se dispone a suicidarse. Este cambio de género ha dado origen a un subgénero ampliamente extendido entre los adolescentes. Se trata del romance paranormal, el cual es definido por Mónica García como “una curiosa mezcla entre cuentos tradicionales, terror gótico, novela romántica del s. XIX, *Romeo y Julieta* y novela rosa”<sup>524</sup> y está cosechando muchos éxitos entre las adolescentes de todo el mundo. García sostiene también, que tras el éxito de este subgénero subyace una ideología neoliberal, materialista e individualista. Y es cierto, que el adolescente es el público objetivo de multitud de campañas publicitarias que busca en estos al consumidor compulsivo, por ello sería “un sueño neoliberal la existencia de adolescentes inmortales, millonarios y caprichosos”<sup>525</sup>.

La diferencia con los vampiros tradicionales llega hasta tal punto que la mansión en la que vive la familia de vampiros es una casa de cristal en medio del bosque, algo completamente diferente a los tenebrosos castillos u oscuras criptas de los vampiros anteriores.

---

<sup>522</sup> Stephanie Meyer en el documental: *Una conversación con Stephanie Meyer*. Op. Cit.

<sup>523</sup> Catherine Hardwicke en el documental: *La aventura comienza: el viaje de crepúsculo, del libro a la pantalla*. Op. Cit.

<sup>524</sup> GARCÍA, Mónica (2012) Op. Cit. 486.

<sup>525</sup> GARCÍA, Mónica (2012). P. 490.



**Ilustración 16. *Crepúsculo*, Catherine Hardwicke, 2008. Una residencia de cristal es la morada de estos adinerados vampiros.**

El vampiro, como figura de deseo sexual, también se ha modificado. Ha perdido completamente el referente de la erotización de lo oscuro, la sensualidad de lo peligroso, “tal erotización choca con la hipermoral mormona en la que está sumergida la serie”<sup>526</sup>. Si estábamos acostumbrados a ver a Drácula colarse en las habitaciones de las jovencitas para chuparles la sangre, en *Crepúsculo* es la amada la que insiste continuamente al vampiro que culmine su relación. Este se niega hasta el cuarto tomo aludiendo, según sus propias palabras a “una regla que no quiero romper”<sup>527</sup>. Primeramente, podría darnos la impresión de que es una fórmula de responsabilidad por parte de la autora para impedir que los jóvenes se inicien cada vez más tempranamente en sus relaciones sexuales, pero, según continuamos leyendo descubrimos que tiene tres motivos para no querer consumir su relación: el primero es que teme hacer daño a su amada con su descomunal fuerza o morderla durante el acto. El segundo, es que al haber nacido en la época eduardiana sigue siendo fiel a las costumbres de su época. El tercero y último es de índole religiosa, él ya está condenado, pero no quiere que su amada no vaya al cielo por haber consumado antes de llegar al matrimonio. Este es otro de los motivos de que no quiera transformar a su amada en un ser como él. Algo que ya vimos en la película *La reina de los condenados* (Michael Rymer, 2002) donde Lestat reusa convertir a Jesse, a pesar de las peticiones y ruegos de ésta. Lo mismo ocurre en *Crepúsculo* donde Bela insiste continuamente en convertirse y a lo largo de la saga comprobamos como hay incluso personas que

---

<sup>526</sup> ROAS, David (2012) Op. Cit. P. 452.

<sup>527</sup> Edward Cullen (personaje interpretado por Robert Pattinson) en *Eclipse* (David Slade, 2010).



trabajan para los vampiros con el propósito de que estos les conviertan en recompensa por sus labores. En el final de la saga debe convertirla antes de que muera debido a los peligros de dar a luz el bebé. Y es que ella perpetua y fomenta el carácter conservador de su enamorado, ya que una vez que queda embarazada prefiere morir a abortar (sabiendo desde el comienzo que su cuerpo no puede aguantar tal embarazo) y ese sacrificio es recompensado con la vida eterna. Ese es otro aspecto novedoso, por primera vez veremos a los vampiros tener relaciones sexuales. Hasta el momento el mordisco a las presas para alimentarse producía el mismo éxtasis que un climax sexual, pero en este film, al alimentar a los vampiros con animales pierde ese tipo de relación por lo que permite que los vampiros mantengan relaciones sexuales entre ellos o con humanos. Algo que no ocurre en *Entrevista con el vampiro* o el resto de vampiros anteriores, los cuales no pueden utilizar su miembro viril. El peligro reside en que al procrear con humanos, a pesar de estar muertos, podrán tener descendencia aunque el cuerpo de la madre humana no soporte el trauma del embarazo. Esto puede formar parte de la humanización del vampiro, que llega hasta tal punto que permite a un vampiro tener descendencia (sólo con humanos, entre vampiros no es posible) para completar su familia. El hecho de que estos vampiros puedan tener relaciones sexuales es utilizado también en la serie *True Blood* (creada por Alan Ball y emitida desde el 2008 al 2014) donde los humanos recurren al sexo vampírico para tener experiencias inmejorables.

La historia está escrita desde una óptica mormona, ya que la autora del libro, Stephenie Meyer lo es. No es, desde luego, la primera historia de ficción influenciada por la religión, de hecho *Las Crónicas de Narnia* fueron escritas por el cristiano C. S. Lewis, así como una larguísima lista. Los mormones se diferencian de los cristianos en aspectos como el considerar que Jesucristo, antes de la ascensión pero después de su resurrección, visitó el “nuevo mundo” para formar esta iglesia verdadera entre los nativos americanos<sup>528</sup>. Meyer es la segunda de cinco hermanas y a la vez tiene tres hijos por lo que considera a la familia uno de los aspectos importantes y centrales de su vida. Su actual marido, con el que se casó a los 20 años lo conoció a la edad de 4. Aunque muchas veces ha afirmado que la influencia mormona en su obra ha sido realizada de manera inconsciente, los valores reflejados en las novelas acordes a los que ella cree. El éxito de la saga ha convertido a Meyer en la escritora mormona más conocida de la literatura contemporánea. En la historia lo notamos en la importancia de la familia, en la preocupación constante por “no romper las reglas cristianas”, en la castidad o en el

---

<sup>528</sup> Según PROTHERO, Stephen (2008) *Religious Literacy What Every American Needs to Know -And Doesn't*. San Francisco: HarperCollins.

hecho de que todos sean buenos, ya que los la mayoría de los vampiros malos de *Crepúsculo* tienen sus motivos. “Eso tiene que ver con mi religión, con el hecho de ser mormones. Es por eso que no hay verdaderos malvados en mis historias. Y si los hay, tienen buenos motivos para serlo”<sup>529</sup>. Pero este mismo concepto conservador parece también difundido por la actriz protagonista del relato Kristen Steward “lo interesante de Bella es que es muy inocente y al mismo tiempo tiene los pies en la tierra. Es un buen ejemplo para las jóvenes generaciones si vas a hacer generalizaciones de cómo tienen que ser las chicas”<sup>530</sup>. Sin embargo, lo que hay que objetar a esta afirmación es el hecho de que Bella se oponga a los deseos de su padre de que salga con gente diferente o vaya a una buena universidad en pro de casarse, ser madre adolescente y dejar de ver a su familia para siempre.

Es destacable, asimismo, la óptica científica y evolucionista en la que se enmarcan los vampiros de Meyer, no entran en estos vampiros modélicos leyendas sobre el origen satánico de su especie, sino que simplemente parece la evolución natural:

“¿De dónde procedemos? ¿Evolución? ¿Creación? ¿No podríamos haber evolucionado igual que el resto de las especies, presas y depredadores? [...] ¿tan difícil es admitir que la misma fuerza que creó al delicado chiribico y al tiburón, a la cría de foca y a la ballena asesina, hizo a nuestras respectivas especies?”<sup>531</sup>

Así se desmarca totalmente de la línea de Drácula. Ya que es un vampiro que cree en Dios, y cree que está maldito, pero no por ser un vampiro, sino por haber matado en el pasado.

La sociedad ha cambiado, y el vampiro ya no es visto como algo negativo, sino, que parece la cualidad necesaria para convertirse en un héroe. Para añadirle más mérito todavía al héroe, él mismo debe considerarse maldito, un monstruo sin alma, algo que no es compartido por su amada, y reprimir sus instintos asesinos para convertirse en la figura perfecta. La autora del libro afirma que Edward “cree que es un terrible monstruo, pero sin embargo es hermoso, interesante, inteligente e increíble.”<sup>532</sup> La popularidad de este personaje es explicada por su creadora precisamente por estos

---

529 Stephanie Meyer en: BARDOLA, Nicola (2010) *El fenómeno Crepúsculo*. Madrid: Rocaeditorial.

530 Kristen Steward en LERMAN, Gabriel (diciembre 2008) Op. Cit. P 85.

531 MEYER, Stephanie (2005) *Crepúsculo*. Madrid Alfaguara. P313.

532 Stephanie Meyer en el documental: *La aventura comienza: el viaje de crepúsculo, del libro a la pantalla*. Op. Cit.

dos aspectos: “Edward es muy popular, quizá porque por un lado es un galán clásico, y por otro lado es un alma moderna y torturada. Es muy parecido al personaje de Byron. Es alguien excepcional pero no se valora”<sup>533</sup>. Gosa y Serban van un paso más allá afirmando que no sólo tiene las características de héroe (que comparte con el resto de vampiros de esta época) sino que “es casi como un ángel - Edward: devoto, indudablemente bueno y brillante. Se enamoran al instante con, hermosas mujeres humanas, aparentemente indefensas, que finalmente resultan ser socias leales y solidarias”<sup>534</sup> Algunos planos de la película vienen a reforzar este concepto de vampiro angelical.



**Ilustración 17. Crepúsculo, Catherine Hardwicke, 2008. El ángulo de la cámara produce la percepción de que las alas de la lechuza disecada detrás de él son sus propias alas.**

#### b. La película en su contexto

*Crepúsculo* nos transmite una idea de soledad, la sensación de desear estar fuera del mundo, de no participar en la sociedad. Bella no quiere ir con sus compañeros de clase o lo hace a regañadientes. Los vampiros no participan de los que son como ellos,

<sup>533</sup> Stephanie Meyer en el documental: *La aventura comienza: el viaje de crepúsculo, del libro a la pantalla*. Op. Cit.

<sup>534</sup> Traducción libre de: “is almost like an angel – Edward: devoted, utterly good and glowing. They fall in love instantly with human, beautiful, apparently helpless human females, who eventually prove to be loyal and supportive partners” GOSA, Codruța y SERBAN, Andreea (2012) *The vampire of the third millennium: from demon to angel*. Océánide, número 4. [En línea: <http://oceanide.netne.net/articulos/art4-10.php> ]

han formado un clan que prefiere no relacionarse con los demás, y cuando se encuentran con alguien distinto (en este caso James) acabarán matándolo y descuartizándolo (en defensa propia). Viven de acuerdo a sus propias normas y principios completamente al margen de cualquiera (ya sea de su especie o no).

El modelo económico en el que vivimos, las grandes corporaciones que no responden ni a gobiernos ni a estados ha sido reflejado por muchos cineastas como un miedo a que acabe devorándonos (como es el caso de *Resident Evil: apocalipsis*, (*Resident Evil: Apocalypse*) Alexander Witt, 2004, donde una corporación experimenta con sus propios trabajadores para convertirlos en una especie asesina); sin embargo, en la película *Crepúsculo*, aunque los personajes participen plenamente del sistema capitalista (especialmente el clan vampiro, con sus coches de lujo y su ropa de marca) habrá un especial interés por alejarse del resto de la sociedad y de las nuevas tecnologías (la madre de Bella no sabe mandar mensajes de texto, y aunque busca en Internet las respuestas a la naturaleza de su amor, la respuesta viene de un libro que compra sobre los Quiloute). Si Bella vivía en un lugar idílico, con sol casi todo el año ella misma decidirá recluirse a Forks, un pequeño pueblo donde siempre hace mal tiempo. Posteriormente se recluirá también del género humano convirtiéndose en vampiro y dejando incluso de ver a su padre.

Sin embargo, esta soledad se vive en pareja. Todos los pertenecientes al clan Cullen han encontrado a su compañero para pasar la eternidad, al igual que hacen los enemigos de éstos (Victoria intenta matar a Bella para vengarse de Edward por haber acabado con su compañero James). Hasta el momento el vampiro siempre había sido una figura solitaria, (a pesar de las compañías de las que pudiera gozar en su castillo), Lestat por ejemplo, no logra encontrar un compañero para pasar la eternidad, y en algún momento acaba aburriéndose de todos y cada uno de los que ha tenido. Algo similar a lo que le ocurre a Myriam Baylock en *El ansia* (*The Hunger*, Tony Scott, 1981). La posibilidad de amar para siempre se vuelve un concepto imposible a excepción de este film, posiblemente por el carácter romántico del mismo y por la propia narración que introduce el concepto de amor platónico (los lobos encuentran una pareja de la que se impriman y pasan el resto de su vida con ella). En el caso de Jacob Black (Taylor Lautner) la pareja es el bebé de Edward y Bella). Posiblemente el hecho de esta evolución sea debido a la toma de consciencia del vampiro sobre sí mismo. Su propia soledad es algo que le acongoja y toma medidas al respecto salvándose mediante el amor.

Otro aspecto muy importante en el que se insiste mucho a lo largo de la historia es la familia. Veremos todo tipo de familias, también las del mundo real con padres divorciados como la de Bela. Charlie, el padre de la protagonista adora a su hija pero aun así esta familia destaca por “la inoperancia de la misma en temas importantes”<sup>535</sup>. Algo que no ocurre con la familia vampírica, la única plenamente estructurada pero en la que ninguno de los miembros comparte lazos de sangre, planteando de este modo “una alteración atípica del arquetipo, permanece la familia, sin duda, pero redefinida tanto en estructura como en su composición”<sup>536</sup>. El rol de los padres está compuesto por Carlisle, que va convirtiendo a los demás cuando están a punto de fallecer otorgándolos esa nueva vida, y por ello se considera el padre de los demás, junto con su pareja (Esme, quien adopta el rol de madre). Meyer define a estos personajes como de una bondad y una fuerza de voluntad tan grande que son capaces de no volver a probar la sangre humana y estar en constante contacto con ella (como Carlisle que es médico). Sus profundos valores morales son el ejemplo a imitar por sus “hijos” que aprenden de ellos como si se tratase de sus progenitores biológicos.

También tiene que ver con la época actual que vivimos el hecho de que los vampiros no necesiten recurrir a sus poderes hipnóticos para atraer a sus presas. Su aspecto, de increíble belleza es suficiente para estos vampiros puedan seducir. Algo muy diferente a lo que ocurría con los Dráculas anteriores. Este cambio de mentalidad tiene mucho que ver con el mundo superficial en donde la belleza se nos ha vendido como símil de la bondad.

Por último mencionaremos un aspecto común a la mayor parte de la ficción realizada actualmente, y es el hecho de que la historia deba acabar bien. En este caso el final no podría ser mejor: los dos amantes vivirán para siempre juntos sin ninguna preocupación. E incluso el hombre lobo, enamorado de Bella no sufrirá puesto que queda enamorado de la hija de estos encargándose de cuidarla para siempre. No podría haber un final más feliz que es lo que el público demanda en un clima de crisis y pesimismo generalizado “es como si persiguiera en la ficción lo desenlaces que se le niegan en la realidad”<sup>537</sup>.

---

<sup>535</sup> PALLARÉS, José Miguel (2012) Op. Cit. P. 22.

<sup>536</sup> PALLARÉS, Íbid. P. 23.

<sup>537</sup> Íbid. Op. Cit. P. 23.

### c. Características del vampiro

Al principio del film y del libro el único elemento que distingue a los vampiros es su palidez. En el libro indica que son los estudiantes más pálidos del instituto, y que son incluso más pálidos que la protagonista que es albina. Sin embargo, a lo largo del metraje nos damos cuenta que otro aspecto del que se diferencian de los humanos es en el color de sus ojos, el cual varía según lo alimentados que se encuentren los vampiros. Durante el rodaje para simular el color miel sobrenatural todos los actores usaron lentillas. Esto es algo que ha sido influenciado por las crónicas vampíricas, ya que Lestat se diferencia del resto de los humanos en su piel nívea y en sus uñas

En los demás aspectos, los vampiros de *Crepúsculo*, son físicamente exactamente iguales que los humanos, no tienen colmillos, no les afecta el ajo, no duermen en ataúdes, aunque la diferencia está en que de hecho, no duermen, no les mata una estaca: la única manera de acabar con ellos es despedazándolos y tirándolos al fuego, se reflejan en los espejos y pueden salir al sol, aunque su piel brillará como si tuviese diamantes incrustados. La escritora del libro, que afirmó no haberse interesado por los vampiros ni por su mitología, añade a este respecto: “No me parecía razonable que pareciendo normales les crecieran los dientes, ¿por qué? Ni tampoco me gustaba que durmieran durante el día, sin tener un control sobre ello. Porque ya están muertos no necesitan descansar mucho. Todo esto demuestra lo poco que sabía sobre vampiros.”<sup>538</sup> Lestat, de crónicas vampíricas, también es capaz de ponerse bajo el sol durante unos minutos, logrando que su piel adquiriera un color dorado.

---

<sup>538</sup> Documental: *La aventura comienza: el viaje de crepúsculo, del libro a la pantalla*. Op. Cit.



**Ilustración 18. Crepúsculo, Catherine Hardwicke, 2008. El aspecto de la piel del vampiro en contacto con la luz del sol.**

Además, tienen superpoderes. Edward, el protagonista, puede leer la mente; su hermana Alice, puede predecir el futuro, y así la mayoría de los vampiros tienen alguna capacidad especial. Según se explica es debido a alguna cualidad que les hacía especial o donde eran especialmente duchos cuando eran humanos que son potenciadas durante su conversión. Es también superveloz, tan rápido que parece volar. Otro aspecto novedoso que diferencia a estos vampiros de sus predecesores es el hecho ya mencionado de que no necesite usar sus poderes mentales e hipnóticos para atraer a sus víctimas, ya que con su belleza es más que suficiente. Todos los vampiros de la saga son descritos como increíblemente bellos por lo que, aunque muchos poseen cualidades hipnóticas, realmente la mayoría no necesita utilizarlas.

En la saga *Crepúsculo* los vampiros justifican su existencia como el siguiente paso en la evolución. Considerándose a ellos mismos como depredador perfecto: “Es un camuflaje, soy el depredador más peligroso del mundo. Todo cuanto me rodea te invita a venir a mí mi voz, mi rostro, e incluso mi olor. Como si los necesitases... como si pudieras huir de mi... como si pudieras derrotarme, estoy diseñado para matar”<sup>539</sup>. Claramente una derivación de la teoría darwinista.

---

<sup>539</sup> Edward (Robert Pattinson) en *Crepúsculo* (Catherine Hardwicke, 2008).

### 3.7.2.6. Repercusiones Posteriores

La influencia de la saga crepúsculo es palpable en todas las series y películas para adolescentes posteriores. A partir de ahora los colores fríos de la saga serán una constante en el cine de adolescentes. Las repercusiones posteriores, cinematográficamente hablando, están en íntima relación con todos los productos culturales que surgieron acompañando a la película y que además sirvieron para promocionar la misma. Respecto a estas películas de argumentos similares mencionaremos *Hermosas Criaturas (Beautiful Creatures)* dirigida por Richard LaGravenese 2013 e incluso su propia película de parodia *Híncame el diente (Vampires Suck)*<sup>540</sup> codirigida por Jason Friedberg y Aaron Seltzer en 2010. En este film parodia tanto *Crepúsculo* como *Eclipse*, con los mismos planos de estos films pero añadiendo gags o incluyendo dentro del argumento a las *fans* de la saga (que al final las del “Team Jacob” acaban con Edward aludiendo a la paranoia que causaron estos films entre las adolescentes). Por otro lado en el film se insiste en varias ocasiones en que los vampiros están de moda, insistiendo en la popularidad de este tipo de género.

No sólo han surgido numerosas películas similares también para la pequeña pantalla, sino que con el fin de alargar la audiencia se han creado series televisivas del mismo argumento para diferentes públicos objetivos: para los adolescentes encontramos la serie *Crónicas Vampíricas (Vampire’s Diaries)*, creada por Kevin Williamson y basada en la saga de L. J. Smith (emitida desde el 2009 a la actualidad). Esta serie llega incluso a mencionar e éxito de la saga *Crepúsculo* en el tercer capítulo: siguiente diálogo:

“Estefan Salvatore: pero ¿qué tiene de especial esta Bella? (haciendo referencia a la protagonista de *Crepúsculo*), Edward (nombre del protagonista vampiro de esta misma saga) está idiota

Caroline: tienes que leer los libros por orden, sino no tiene sentido

Estefan Salvatore: ¿Qué fue de Anne Rice? Ella sí que sabía.

---

<sup>540</sup> <http://www.vampiressuckmovie.com>



Caroline: ¿Y cómo es que tu no brillas? (Haciendo referencia a los vampiros de *Crepúsculo* que cuando les da el sol brillan)

Estefan Salvatore: Porque yo vivo en el mundo real, donde los vampiros arden al sol.

Caroline: Ya pero tú te pones al sol

Estefan Salvatore: Tengo un anillo, me protege... una larga historia.”<sup>541</sup>

Así las influencias son notables entre cada obra de vampiros.

Antena 3 estrenó una miniserie (con una duración menor), la ya mencionada *No soy como tú*, en 2010 cuya fotografía en tonos pálidos y su estética en general recuerda en todo a *Crepúsculo*. Estas series así mismo van creando microuniversos ficcionales en los que se vive lo mismo que en *Crepúsculo* pero a un nivel más pequeño y que contribuyen a la consolidación de la nueva forma de ver el vampirismo.

#### a. Promoción del film

La saga creó a su alrededor un universo ficcional que dio lugar a toda clase de productos culturales y *merchandaising* publicitario, quizá ambos con el mismo fin: la promoción misma de la película. Muchas historias, entre ellas la saga *Crepúsculo*, comienzan con un libro, para acabar convirtiéndose en una parte de la cultura popular contemporánea, en una marca.

---

<sup>541</sup> Diálogo entre Estefan Salvatore (interpretado por Paul Wesley) y Caroline (Candice Accola) en el tercer capítulo de *Crónicas Vampíricas*. Año 2009.

Entre la multitud de productos de la saga mencionamos los cómics, novela gráfica (*Crepúsculo*, Stephenie Meyer, Alfaguara, 2010). Todo tipo de juegos, desde juegos de mesa de la saga: *Twilight*, *New Moon*, y *Eclipse board game*, todos de Cardinal Games hasta videojuegos *Twilight*, *New Moon* para X-box360, además de juegos online, algunos de ellos gratuitos. Cientos de libros de argumentos parecidos, mencionaremos *Vampire Academy* (Richelle Mead, 2009) que fue llevada al cine en 2014 por Mark S. Waters, con el mismo título, el film mezcla elementos de la saga de *Harry Potter* con otros de *Crepúsculo*, mostrando una academia de vampiros donde los diferentes tipos de éstos aprenden magia o defensa. Mezclando los problemas típicos de adolescentes (rechazo por sus compañeros, relaciones sentimentales...) con los típicos de este grupo de sagas (enfrentarse a sus poderes o a un tipo de vampiros, -los que tienen más características en común con las que se han atribuido a los vampiros tradicionales- que son los malos y que pretenden destruirlas); La saga *Medianoche*, (Claudia Gray, 2012)<sup>542</sup> que consta de *Medianoche*, *Adicción*, *Despedida* y *Renacer*. *El beso de Medianoche* (Lara Adrián, 2009); Habrá otras sagas románticas en el amor surge entre una humana y todo tipo de criaturas sobrenaturales como ángeles caídos, *Hush Hush* (Becca Fitzpatrick, 2009); *Cazadores de sombras* (Cassandra Clare, 2007), o *Fallen* (Lauren Kate, 2010) entre muchos otros.

La campaña de promoción de las películas fue tal que miles de marcas sacaron sus productos inspirados en la película. Hay cientos de ejemplos de promoción cruzada, desde bancos: Caja Madrid captó 33000 clientes en tres meses premiando a los interesados con una entrada para ver la *premiere* en Europa de la última película; zapatillas: la marca de zapatillas Victoria sacó una colección coincidiendo con el estreno de la película *Eclipse*, bajo el slogan “*Todo héroe tiene sus Victoria*”<sup>543</sup> en el que se entraba a un concurso para diseñar las zapatillas de los personajes; coches: los vampiros de la saga conducen Volvos, y para promocionarlos aún más Volvo lanzó un concurso en Facebook para asistir a la *premiere* de *Amanecer parte 1*. La marca de maquillaje Essence lanzó una línea llamada *Crepúsculo* inspirada en la saga; la bollería Qe! lanzó una campaña: *Qué muerdes!* cuya propaganda hacía claras referencias a la saga crepúsculo así como la campaña de la Federación Española de Donantes de Sangre “*Deja que los Vampiros se mueran de hambre*”<sup>544</sup> y un larguísimo etcétera.

---

542 Prestar especial atención a la similitud de las portadas de los libros de la saga *Medianoche* de Claudia Gray con las de la saga *Crepúsculo*.

543 [www.victoriasparacrepusculo.com](http://www.victoriasparacrepusculo.com)

544 Visionado disponible: <http://www.youtube.com/watch?v=vHDrQVxQe3g>

Además acompañando a la emisión de estas series, pero más especialmente entre los recesos de las diferentes temporadas, surgió toda una serie de productos, al igual que pasó con la película de la que deriva, como son: libros, cómics, videojuegos, reportajes, música, aplicaciones para móviles, blogs, eventos especiales, concursos, páginas web, artículos coleccionables... que contribuyeron a reforzar el carácter transmediático y cómo estrategia de lanzamiento. De esta manera también se aseguran el llegar a todos los segmentos de audiencia. Finalmente, la saga *Crepúsculo* al igual que otros productos, acaban convirtiéndose en marcas con presencia en muchos medios diferentes, lo que ocurre también con muchas otras como *Harry Potter* o *Juego de Tronos*.

La sociedad ha cambiado, y del mismo modo que en arte hablamos de un nuevo espectador, lo mismo ocurre con otros medios. El espectador ha dejado de ser una figura pasiva interviniendo activa y creativamente en la percepción de las obras (ya sean de arte, o como es el caso, televisión o cine). Rosique<sup>545</sup> llama a este nuevo espectador el *homo-civis* y lo contrapone al *homo-spectador* al que precede. Varios factores han influido en este cambio, el más evidente es Internet, así como la globalización y las nuevas tecnologías. Los medios de comunicación ahora mismo son instantáneos y simultáneos lo cual ha cambiado el modelo comunicativo tradicional, dejamos de hablar de un solo emisor para hablar de varios e incluso el propio receptor es asimismo emisor. La posibilidad de intervención del lector/espectador en la creación de los mensajes afecta radicalmente a los tres elementos considerados esenciales en la narrativa: contenido, forma y acto<sup>546</sup>. Por ello la expansión de Internet nos ha traído un nuevo sistema de comunicación, que es descrito como horizontal o un flujo de comunicación de dos vías<sup>547</sup>. Ha cambiado la relación entre productores y consumidores. Si con los medios tradicionales son unos pocos los generadores de contenidos y muchos los consumidores de estos, con Internet esto se está desdibujando siendo varios los emisores y varios los receptores. Esto ha traído asimismo un fenómeno relativamente nuevo que es el desplazamiento del discurso de los expertos en pro del de lo anónimos. “Es la consagración de una nueva vox populi: un discurso en el que todos pueden hablar de todo, sin ser legitimados por una competencia

---

545 ROSIQUE, Cedillo G. (2010). *El papel del telespectador en los medios audiovisuales. De homo-spectador a homo-civis*. Icono 14, 15, pp. 147-163.

546 ORIHUELA, J.L. (1997). *Narraciones interactivas: el futuro no lineal de los relatos en la era digital*. Revista Palabra Clave, 2.

547 SLEVIN, James. (2000). *The Internet and the society*. Cambridge: Polity Press. Pg.: 200-203.

particular.”<sup>548</sup> Con esta legitimización no es sorprendente que la producción de contenidos creados por la corporación sea replicada por los propios *fans* con dibujos, escritos, rastreo en el caso de tramas de misterio... los que contribuyen a incrementar el universo ficcional.

Por ello hay que prestar especial atención a los *fans* que crean una experiencia inmersiva, multisensorial e interactiva para el espectador. Actualmente existen clubs de aficionados de todo tipo (deportistas, actores, series, películas y un larguísimo etc.,) y aunque han resultado siempre ser un estereotipo negativo, posiblemente debido al exceso de fanatismo por alguno de sus ídolos, Henry Jenkins defiende que, al contrario, son productores de contenido, creativos y críticamente comprometidos sin los que sería imposible el gran éxito de productos mediáticos como *Perdidos (Lost)*, *Harry Potter*, *Crepúsculo* o *El ala oeste de la Casa Blanca*<sup>549</sup>. Los *fans* suben material de su propia creación a la red, convirtiéndose en distribuidores de contenidos. Así según afirma Jenkins: “Ellos son el mejor marketing viral, publicitan todos los productos que la saga genera y contagian excitación y entusiasmo por las novedades”<sup>550</sup>.

Desde siempre los *fans* han estado asociados al consumo, ahora las corporaciones mediáticas los tienen en cuenta desde el principio para asegurarse de que su producto circule por todas las plataformas posibles, donde los demás *fans* comentarán sumando sus propias experiencias. En las páginas Web o blogs que gestionan ellos mismos, se comentan las novedades en *merchandaising* y muchas veces hacen sorteos para promocionarlos. Del mismo modo se debaten las novedades o se comentan los eventos. A estos espectadores Scolari<sup>551</sup> se refiere con el término *Prosumidores* (Productores + Consumidores), refiriéndose a los consumidores que ampliaron los mundos narrativos de sus personajes favoritos. Aunque no sea un término acuñado por él, Scolari señala la importancia de los contenidos creados por ellos, ya que son uno de los pilares fundamentales de las narrativas transmedia.

Por otro lado los *fans* contribuyen a reforzar su talento, entre algunas de sus creaciones mencionaremos: los *recaps*, que son recapitulaciones de las películas, o de la

---

548 IMBERT, Gérard. (2010). *La Sociedad Informe, Postmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*. Barcelona: Icaria Antrazyt. P. 143.

549 JENKINS, Henry. (2011). *Henry Jenkins: Las 'Madonnas con el Niño' hoy tendrían copyright y los museos estarían vacíos*. Periódico La Vanguardia, edición digital. [En línea: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110223/54118154106/henry-jenkins-las-madonnas-con-el-nino-hoy-tendrian-copyright-y-los-museos-estarian-vacios.html>]

550 JENKINS, Henry. (2011). Op. Cit.

551 SCOLARI, Carlos A. (2013). Op. Cit.

relación de alguno de los personajes, a veces tienen intercalado comentarios de los *fans*. También llamados *fanvids*, en los que practican la edición de video y posteriormente son colgados en *Youtube* o páginas gestionadas por los propios *fans*. *Fanfictions*, donde practican la escritura remezclando el contenido suministrado por la narración oficial. Parodias, que pueden ser sobre algún punto de la película o sobre creaciones paralelas a la trama real. Es especialmente reseñable la página *fafiction.net* en la que podemos encontrar cientos de relatos escritos en todos los idiomas. Los *fanarts*, se trata de imágenes creadas por los *fans*, pueden ser dibujos, cómics, collages, fotografías, ilustraciones... Y por último mencionaremos uno especialmente interesante: los *role-playing*. Aquí el fan usurpando la identidad de uno de los personajes crea un *story-line* diferente. Puede mezclar personajes de otras películas e incluso de la realidad contribuyendo de manera efectiva a difuminar la línea entre realidad y ficción. Aquí podemos diferenciar diferentes tipos según la red social que utilicen. La más común es *twitter*: *twitterfic*, en esta red social cualquiera puede interactuar con cualquiera de los personajes.

Aunque estas creaciones muy pocas veces las veamos publicadas en la industria comercial tradicional cuentan con la respuesta y apoyo de los otros *fans*. Jenkins afirma que “es un excelente campo de entreno y de reclutamiento del talento futuro”<sup>552</sup> Aunque esto no es un fenómeno nuevo, de hecho desde siempre ha habido producción a manos de los *fans*, lo que ha ocurrido es que debido a Internet se puede sacar a la luz con más facilidad todo ese material, “los aficionados llevan décadas haciendo películas domésticas; estas películas se están haciendo pública”<sup>553</sup>. Sin embargo, el número de personas que participa activamente en la creación y respuesta de obras es bastante minúsculo: Sería ingenuo desconocer que el porcentaje de los usuarios que efectivamente participa creativamente de esas narrativas transmediáticas es, aunque creciente, relativamente pequeño.<sup>554</sup> El *fanfiction* es la práctica más conocida, y una de las que más éxito tiene, además cada vez más se está posicionando en un rango más elevado. Cómo es lógico algunos son de mucha calidad, otros sin embargo muy malos, pero cada vez es más habitual que editoriales rastreen talentos entre los fanfics. Muchos comienzan a considerarlo un nuevo género que emerge tímidamente, otros sin

---

552 JENKINS, Henry. (2011). Op. Cit.

553 JENKINS, Henry. (2008). Op. Cit. P. 208.

554 RODRÍGUEZ, Raúl. (febrero 2012) *Sangre fresca publicitaria: True Blood y las transfusiones de la ficción*. Anàlisi : quaderns de comunicació i cultura, Núm. monogràfic pp. 65-80 [En línea: <http://ddd.uab.cat/record/89489/>]

embargo lo denostan considerándolo un género inferior y una práctica “parasitaria”. “En cierto modo, al *fan fiction* se le puede considerar un nuevo género, (igual que lo fue la sátira en la literatura latina) aunque sea ahora un género marginal y a caballo entre el libro, Internet, las películas o los comics, y no asimilado por el “canon” de obras y temas que los ámbitos académicos y culturales establecen. Sin embargo, es algo que viene ocurriendo en la evolución literaria, géneros marginalizados en el s. XIX, como el terror o lo policiaco, hoy son plenamente admitidos.”<sup>555</sup>

Respecto a estas producciones apreciamos que son escritos mayoritariamente por mujeres, pero no de manera exclusiva. Asimismo, aunque suelen ser adolescentes, hay también adultos. Ciertamente si podemos decir que son un grupo críticamente comprometidos por ejemplo el público potencial de la saga *Crepúsculo* son los jóvenes<sup>556</sup>, pero así mismo la saga promueve un modelo femenino conservador (es capaz de renunciar a su naturaleza por amor, así como dejar de ver a su familia y accede a los deseos arcaicos de su prometido de casarse virgen, etc.) Sin embargo los *fans* con su actividad han propuesto nuevas actitudes –más feministas- a estos personajes, aunque estos no son mayoría. Y es que las actitudes y acciones de los personajes, (de muchas series y películas, no sólo de *Crepúsculo*) son objeto de discusión y debate en muchos foros y blogs. En el caso de *Crepúsculo* el mayor debate originado es sobre el triángulo amoroso entre el hombre lobo, Jacob, o el vampiro Edward. Así se forman grupos de apoyo entre las que prefieren al vampiro (*Team Edward*) o al hombre lobo (*Team Jacob*) como pareja de la protagonista.

Hay un doble filo respecto a la relación de los *fans* con los *mass media*, porque si por un lado los apoyan, como hemos visto, difundiendo su contenido, etc., e incluso desde siempre han servido para identificar los formatos de más éxito, por otro lado su percepción del copyright no es la misma que la del sistema. Jenkins afirma sin embargo que a la industria global le beneficia que haya *fans* transgresores, porque abren mercados nuevos<sup>557</sup>. Por otro lado, este tema ha dado lugar a mucha controversia, tensiones se han manifestado siempre, y como no podía ser menos también las apreciamos en la saga *Crepúsculo*, donde grupos extremistas religiosos pretendían

---

<sup>555</sup> MARTOS, García A. E. (2011). *Sobre el concepto de apropiación de Chartier y las nuevas prácticas culturales de lectura (el fan fiction)*. Alabe, revista de la red de universidades lectoras, 4. [En línea: <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/88>]

<sup>556</sup> Sólo *Amanecer, Parte I* recaudó sólo en taquilla 18.943.848,91 € contando con 2.965.486 espectadores en el 2011. Siendo la segunda película que más recaudó ese año según datos de Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Anio2011/CinePelculasExtranjeras.html>

<sup>557</sup> JENKINS, Henry. (2011). Op. Cit.

prohibirlos (a pesar del discurso conservador de la saga) por considerar que apoyaba el satanismo, mientras la productora y la autora de la saga luchaban para tratar de frenar la apropiación de los *fans* del material. De hecho la escritora comenzó a escribir un libro nuevo, narrado esta vez desde el protagonista masculino, *Sol de medianoche*. Pero al poco tiempo fue *hackeada* y empezó a circular libremente en Internet, lo que provocó la ira de la autora que decidió suspender la escritura, aunque publicó de manera oficial los capítulos que ya habían visto la luz.

### 3.7.3. Vampiros en los seriales televisivos.

Tradicionalmente las series fantásticas han estado relegadas a un segundo plano, consideradas para un público adolescente. Pero a partir de éxito de ciertas películas – como *Crepúsculo*– se revaloriza cada vez más el género, siendo este tipo de series la estrella de algunas cadenas. Por ejemplo *True Blood*, inició el juego en HBO, que después estrenó *Juego de Tronos* (*Game of Thrones*, David Benioff, 2011-actualmente) por mencionar algunas otras hablaremos de *The Walking Dead* (Íb.) creada por Robert Kirkman, y emitida desde el 2010 a la actualidad; o *American Horror Story* (Íb. Ryan Murphy, 2011-actualidad). El éxito de estas sagas puede ser debido a que es perfecto para crear una metáfora sobre la sociedad actual. Como precedente a este tipo de seriales encontramos la película analizada *Los vampiros* de Feuillade, aunque la evolución ha sido notable desde 1915, fecha de realización de la película, actualmente seguimos considerando las series como “relatos audiovisuales de producción cinematográfica organizados por episodios emitidos de forma trimestral con carácter semanal”<sup>558</sup>. Normalmente estas series, al igual que sucede a las películas que imitan, suelen mezclar varios géneros (drama, terror, en ocasiones incluso comedia) por lo que nos referimos a ellas con el término *dramedia*<sup>559</sup>.

Después de *Crepúsculo* se realizó la serie *Crónicas Vampíricas*, similar al film mencionado está dedicado a un público adolescente, pero mantiene otras cosas en común con la otra serie de vampiros por excelencia: *True Blood*, al igual que en *Crepúsculo* todos vivirán en los EEUU, tratarán sobre un vampiro que encuentra el amor en una humana. Tanto en *Crónicas Vampíricas* como en *Crepúsculo* ese primer encuentro se realizará en el instituto frente a *True Blood* que se producirá en el bar donde trabaja la humana. Todos estos vampiros no beberán sangre de los humanos sino que los protegerán de los peligros con las cualidades otorgadas por ser diferentes.

La serie *True Blood* está basada en la novela de Charlaine Harri, *Los misterios de los vampiros del sur*, y ambos se centran principalmente en torno a la muerte y la hipocresía de la sociedad estadounidense. La trama narra, como viene siendo habitual, un romance paranormal entre una chica tímida y un vampiro. La diferencia clave reside en que los vampiros conviven con los humanos de forma habitual y luchan por sus

---

<sup>558</sup> MORENO, Julio; MEDINA, Elena (coords) (2013) *Principios básicos de producción en televisión*. Madrid: OMM Editorial. P. 104.

<sup>559</sup> MORENO, Julio; MEDINA, Elena (coords) *Ibíd.*



derechos. De manera que la metáfora respecto a ciertas minorías y el trato que se les da en EEUU tiene su reflejo en esta ficción. A partir del éxito de *Crepúsculo*, pero con el importante precedente de *Buffy, cazavampiros*, veremos a los vampiros asaltando todo tipo de géneros. No sólo para adolescentes: *Vampire High* (creada por Garry Blye en el 2001) o *Split* (creada por Ilan Rozanfeld, en el 2009) sino que también para niños como *El jovencito Drácula* (*Young Dracula*, creada por Danny Robins, en 2006-actualidad). Volvemos a ver al vampiro mezclado con todo tipo de monstruos (donde el precedente claro es la serie *Expediente X- X-files*, Chris Carter, 1993-2002) en *The Gates* (creada por Richard Hatem, 2010) o *Casi Humanos* (*Being Human*, creada por Toby Whithouse en 2011) y también los vampiros aparecerán en episodios concretos de series, como es el caso del capítulo 29 de *Águila Roja* (Daniel Écija, 2009-actualidad). Desde sus orígenes, la ficción sobre vampiros, ya sea en series de televisión o en películas cinematográficas ha servido como metáfora sobre la sexualidad (lo peligroso de ésta, lo atrayente, etc.,) algunas series, como *True Blood*, son conscientes del contexto en el que se encuentran y elimina las metáforas para mostrar el sexo y la violencia de una forma explícita y además recurrente a lo largo de los capítulos. Sin embargo, el espectador no se escandaliza ante tales imágenes, ya que está insensibilizado y acostumbrado a ese tipo de escenas. En esta nueva versión del vampirismo los “no muertos han dejado de ser representaciones metafóricas de sí mismos y se han convertido en seres reales y coloridos que no esconden su verdadera naturaleza de mismo modo que HBO no se avergüenza de tener una vertiente lúdica.”<sup>560</sup>

El éxito de todas es variable. Frente a las estadounidenses que han sido exportadas y han dado lugar a varios capítulos la española *No soy como tú* fue cancelada. La serie chilena *Conde Vrolok*, (María Eugenia Rencoret, 2009-2010) sin embargo, ha tenido buena aceptación. La serie bebe de *Dark Shadows* (Dan Curtis, 1966-1971) mostrándonos al igual que en ésta a la amada del vampiro cayendo accidentalmente por un precipicio, cuando trata de huir de la posibilidad de que éste la muerda y la condene.

---

<sup>560</sup> RAYA, Irene (julio 2014) *True Blood, el fin del vampiro como ser metafórico*. En: *Frame*, nº 10. Monográfico 3. P. 142.



# **CUARTA PARTE**

## **-CONCLUSIONES-**



#### 4.1. Conclusiones

##### ***La esencia del vampiro***

Las criaturas conocidas como vampiros han formado parte de nuestro acervo cultural acompañando a la historia del hombre en las diferentes civilizaciones. Las leyendas creadas por todo el mundo están relacionadas con nuestro miedo a la muerte, la iglesia católica lo demonizó y también fue relacionado con todo tipo de epidemias. Los escritores románticos encontraron en esta figura el personaje perfecto para desarrollar historias dramáticas, durante la época victoriana fue utilizado para mostrar el gran poder sexual (y las consecuencias de éste). Los vampiros de Anne Rice son andróginos y de sexualidad ambigua, los de Stephanie Meyer son seres heroicos y profundamente enamorados. Lo que tienen todos en común es la atracción del poder, que nos horroriza al mismo tiempo que nos fascina, por eso no sólo escritores, sino que también dibujantes se han dejado hipnotizar por estos personajes utilizándolo con multitud de simbologías en sus obras. Actualmente, son algo más que un estereotipo, inspirando gran variedad de películas, libros y demás material artístico. Desde el origen de la leyenda, la fascinación con esta criatura es constante, en todas las épocas hay alguna manifestación sobre este personaje.

Hollywood ha condicionado la manera en la que actualmente concebimos al vampiro. Bela Lugosi inauguró una imagen que compone el estereotipo del vampiro cinematográfico: traje de gala, capa y colmillos es el perfil más conocido que forma parte del imaginario actual al igual que personajes como Mickey Mouse y está integrado dentro de la cultura pop contemporánea. La figura de un personaje estático, de mirada fija y con las características antes mencionadas es reconocido como un vampiro por cualquiera que tenga acceso a los medios de comunicación actuales; contribuyendo a la creación universal de la imagen de éste. Lógicamente, las influencias y experiencias de cada uno, al igual que su contexto, definirá lo que cada persona entiende por vampiro, coincidiendo normalmente en algunos puntos clave, pero la figura de Bela Lugosi es el personaje más fácilmente identificable como tal. Actualmente, estamos inmersos en una carrera de avances tecnológicos que están cambiando de manera radical nuestros hábitos de consumo. La tecnología nos está conectando a un nuevo mundo de información y comunicación, que afecta al entretenimiento. En el ocio, esto se traduce

en una experiencia más completa para el espectador de cualquier edad. Los *fans*, aunque todavía gocen de cierto estereotipo negativo, son una de las claves de esta nueva realidad mediática. La creación de contenidos a partir de una narración supone el incremento ficcional que puede llevar al espectador a una experiencia más completa, además de hacer llegar dicha narración a todos los targets de audiencia. Un ejemplo de todo esto es la saga *Crepúsculo*, que dio lugar a una ingente cantidad de productos culturales y comerciales; entre ellos adaptaciones en cómics, juegos de rol, novelas a partir de personajes de la saga original (como *La vida secreta de Bree Tanner*, una novela entera a partir de un personaje que aparece en *Eclipse*, el tercer libro de la saga); toda clase de productos de coleccionista (desde pintauñas hasta joyas), revistas sobre la vida de los actores o como conseguir el look de los protagonistas, todo tipo de novelas similares... además, por supuesto, de las creaciones de los propios *fans*. De esta manera el espectador puede acceder a todo el contenido de esta narrativa transmediática incrementando sus experiencias. Así mismo, contribuye a formar parte del universo cultural contemporáneo convirtiéndose en una marca con una enorme presencia mediática.

A la hora de extraer unas conclusiones generales, lo importante no es sólo señalar que el vampiro y su entorno han sufrido un proceso evolutivo acorde a unos cambios sociales. Partiendo de una hipótesis que suponía que pudiéramos hablar de una evolución sufrida por el arquetipo del vampiro desde los comienzos de la cinematografía hasta actualmente; participando en ese proceso en diferentes etapas desde una maldad a la heroicidad y bondad hemos observado que esas etapas han dado lugar a una serie de estereotipos fundamentales. El proceso evolutivo se aprecia a partir de ciertas películas señaladas que han supuesto un cambio importante de la imagen del monstruo y la manera de percibirlo. Cada personaje analizado es un mundo diferente, con un aspecto y una psicología distinta y que juega un rol diferente en la sociedad. Todo esto ha sido analizado a lo largo del trabajo para lograr una comparación histórica entre los diferentes personajes ficcionales.

### ***El monstruo***

La primera película de vampiros propiamente dicha es *Nosferatu* (Íb. F. W. Murnau), donde la figura de éste es tratada como una criatura a la que hay que eliminar para que no se propague la peste por la ciudad. Realizada en 1922, parece advertir de la llegada del nazismo al poder en la Alemania de entreguerras. La sobrenaturalidad del vampiro la notaremos en sus sombras, que se mueven autónomas de su personaje, un ser aterrador que sólo causa el mal y que se mueve por pulsiones. Inspirada en el

Drácula de Stoker, tuvo muchísimos problemas al no pagar los derechos de autor. El vampiro es un monstruo tanto estética como psicológicamente. Su aspecto y su forma de actuar, causando el pánico, lo reduce a una amenaza a eliminar para el bienestar de la sociedad. La película tuvo un *remake* años después (en 1979) realizado por Herzog, donde de nuevo nos muestran una atmósfera arcaica y opresora, que nada tiene que ver con el vampiro de aire más gótico de otros films posteriores. Éste parece ahondar en el origen del mal, que es derrotado por la luz de una mujer, que se sacrifica para salvar al resto de la sociedad de los peligros de éste, como transmisor de enfermedades. Ella alarga el placer del vampiro hasta que aparece la luz del sol y él cae en la trampa, prácticamente sin poder evitarlo, ya que se mueve por pulsiones e instintos.

### ***El criminal***

Antes de la realización de este film encontramos cortos, como el de George Méliès *Le Manoir du Diable* (en Europa conserva el nombre inglés: *The Devil's Castle*), realizada en 1896, un año antes que la publicación de *Drácula* de Stoker, muestra un diablillo que llega a su mansión bajo la forma de murciélago y que recula ante la imagen de un crucifijo. Naturalmente, mencionaremos el film *Les Vampires*, realizada por Louis Feuillade en el año 1915. Se trata de un film repartido en episodios (como los actuales seriales televisivos), que narra como un periodista y su amigo deben enfrentarse a una banda de criminales que se hacen llamar a sí mismos “los vampiros” y que pretenden sembrar el caos en París. Rodada durante la Primera Guerra Mundial, es protagonizada por una mujer (la mayoría de los hombres se encontraban movilizados al frente), lo cual inauguró la figura de la *femme fatale* en el cine, esta vez interpretada por Musidora. Además, al estar las calles derruidas debido a los bombardeos, la película sirve también como documental y esto contribuye a crear la atmósfera del film. Estos vampiros no se alimentan de sangre y en realidad no coinciden con la definición de vampiro tradicional, sin embargo, tiene muchos aspectos en común con éstos, encarnan el mal, sensual y atrayente pero letal. Es mostrado de una manera más elaborada que el bien.

### ***El galán***

En 1931, la Universal llevará al cine de nuevo la novela de Stoker, junto con otras películas que también trataban sobre otros monstruos como *Frankenstein*, (Íb., James Whale, 1931). En esta ocasión, Drácula es interpretado por Bela Lugosi, cuyos buenos modales, acento exótico y aspecto atractivo cambió la imagen que hasta ese momento se tenía del vampiro. De un monstruo horrible al que había que eliminar pasamos a ver

a un caballero extranjero que seduce a las recatadas mujeres burguesas, y al que, por ese motivo, hay que desenmascarar. Su aspecto, elegantemente vestido con capa, y su pelo bien peinado, queda en el imaginario colectivo de la sociedad como sinónimo de vampiro. El miedo endémico de los Estados Unidos a una amenaza exterior, se manifiesta en este film proyectando todos los males sobre un extranjero, cuyo paso provoca la muerte entre las mujeres que confiesen sentirse fascinadas por él. Rodada de una manera clásica, la sobrenaturalidad del vampiro se deja notar en las reacciones de éste, así como en el hecho de que duerma en ataúdes o no se refleje en los espejos. Esta película se enmarca en un momento de crisis para los EEUU; el quiebre bursátil de 1929 había dejado al país al borde de la quiebra, las cifras del paro eran escandalosas y la inseguridad diaria provoca que todos esos miedos se proyecten en la Europa que está a punto de entrar en la Segunda Guerra Mundial. De manera que es representativo el miedo a un monstruo extranjero al que se pueda eliminar, y se le culpa del fracaso, sin dejar de confiar en el sistema estadounidense.

### ***El seductor***

En 1957, la productora británica Hammer Films, decidió llevar de nuevo la novela de Stoker al cine. Por primera vez vemos a Drácula en color, con unos tonos saturados desataca sobre todos el rojo de la sangre y del interior de la capa del vampiro. Interpretado por Christopher Lee, este vampiro es un engatusador, cuya capacidad sexual parece infinita. A lo largo del film apreciamos un distanciamiento con las formas clásicas, y al ser una película europea refleja el cambio por el que empieza a abogar un nuevo cine. Tras el éxito de este film se realizaron muchos más con Drácula como protagonistas, y en todos ellos se inauguran nuevas formas en las que el vampiro puede morir: bajo las aspas de un molino que forman una cruz (*Las novias de Drácula*), hasta congelado bajo el hielo (*Drácula, príncipe de las tinieblas*). Es interesante el giro manierista que incorpora la película, al no ser Harker un agente inmobiliario sino un cazavampiros. Se incorpora el conocimiento que hasta el momento los espectadores tienen de la figura del conde (la película de la Universal) para dar un giro nuevo a la película. Por otro lado la figura de Van Helsing, el enemigo natural del vampiro también empieza a cambiar, llegando incluso al fanatismo religioso como en *Drácula y las mellizas*. En estos films el terror sirve para ocultar los deseos prohibidos, y al mismo tiempo que para criticar la decadencia e hipocresía de ciertas clases privilegiadas, que se resisten al más mínimo cambio. Por otro lado, la conexión entre la faceta fantástica y sexual se utiliza al máximo con el fin de lograr burlar la censura.

### ***El satírico***



A partir de los 60 el cine empieza a cambiar, y el cine de vampiros lo refleja. En 1967 Polanski realiza *El baile de los vampiros*, donde se mofa de todos los estereotipos de películas de Hammer Films. El vampiro empieza a ser visto desde un prisma cómico, como refleja este film, que eleva la comedia de categoría al realizarse con un presupuesto más alto y tratarlo de manera seria, tanto estética como argumentalmente. Pese a haberse realizado antes películas que parodian el cine de vampiros, Polanski opta por el humor, en un film donde cambiando unos pocos aspectos, podría haber sido una película dramática o de terror, ya que tiene un argumento muy elaborado. Aporta elementos completamente originales como la escena final frente al espejo, que es homenajeada en multitud de films posteriores. Polanski parece indicar que el cine de la Hammer y de vampiros de esta época, se ha quedado anquilosado y que necesita humor para avanzar. Al realizar esta película, que es más que una mera parodia, da un paso más allá del cine clásico y manierista, colocándose en el cine moderno e inaugurando una ruptura, al burlarse de cierto estilo, por ejemplo, parodiando la solemnidad del tempo de estos films, metiendo cámaras rápidas y otros recursos cinematográficos. El mal gana al final de la película, otorgando una visión pesimista. Esto resulta algo lógico si tenemos en cuenta que en 1968 Martin Luther King es asesinado, dando al traste con la creencia en un mundo más justo.

### ***El enamorado***

En los años 90 Coppola lleva de nuevo la novela de Stoker al cine, realiza *Drácula de Bram Stoker*, donde se remonta a los orígenes del personaje de Drácula: Vlad, el empalador. Es una película plenamente postmodernista, mezcla de géneros y estilos. El vampiro es mostrado como una multitud de monstruos diferentes: desde un hombre lobo a un murciélago gigante. Así mismo, el film combina momentos de terror con romanticismo. Al mostrarnos el pasado humano del personaje, el vampiro se humaniza, y llegamos, incluso a comprender los motivos por los que ha llegado a convertirse en lo que es. Esto es algo en lo que tiene mucho que ver *Entrevista con el vampiro* que nos cuenta la historia desde el punto de vista del vampiro, por lo que somos conscientes de todos sus sentimientos y emociones, logrando una plena identificación. Esta ruptura total con la tradición, tanto argumental como formalmente lleva a mostrarnos al monstruo como un ser enamorado, que tan sólo logrará el perdón divino cuando su amada lo redima. A partir de este momento las fronteras entre los géneros cinematográficos son flexibles, el vampiro empieza a desmarcarse del género de terror a favor de un género romántico, la mezcla de varios tipos de géneros con este arquetipo es algo común. Si bien el film de Coppola es un ejemplo de ello, a medida que pasen los

años comienza a ser más notable. El film se enmarca en el final del siglo XX, y muestra al igual que la novela de Stoker (que se enmarca en el final del siglo XIX) las consecuencias de la liberación sexual; para Stoker era la sífilis, mientras que para Coppola es el SIDA.

### ***El héroe***

Llegamos al año 2008, donde Catherine Hardwicke, lleva al cine la primera novela de la saga *Crepúsculo*, escrita por Stephenie Meyer. Si bien seguimos inmersos en la postmodernidad, muy poco tiene que ver este film –a nivel formal y argumental– con la película de Coppola, por eso, hemos decidido llamar a este epígrafe, bajo el término de “cine actual” o “cine joven”. Con el término “joven” nos referimos a que es reciente dentro de la historia de la cinematografía, al estar inmersos actualmente en este periodo no ha sido designado; por otro lado, y de manera simbólica, el término “joven” también se refiere tanto al público objetivo de este tipo de films, como a los interpretes de los mismos. Este vampiro nada tiene que ver con ninguno de sus predecesores. No es un monstruo, sino un héroe romántico, que lucha contra sus instintos, no bebe sangre humana y respeta todas las leyes humanas y divinas, ya que cree en Dios. El vampiro ya no es un ser satánico sino que al contrario, quiere salvar su alma y hacer el bien en su comunidad. Tradicionalmente el vampiro es mostrado casi como una parodia de Cristo, quien bebe de él vive para siempre, sin embargo esa faceta va perdiéndola. Esta línea la seguirán otros films posteriores como *Drácula, la leyenda jamás contada*, que nos muestra al vampiro como un héroe que se sacrificó por salvar a su pueblo. La época en la que se encuentra, la actual, aboga por un adolescente millonario, cuyos caprichos puedan seguir sosteniendo el sistema capitalista, sin embargo, en *Crepúsculo*, también podemos apreciar cierta idea de soledad: ni la protagonista se relaciona con sus amigos, ni los vampiros con otros de su misma especie; sólo la idea de parejas persiste. Se muestran todo tipo de familias, desde la de padres divorciados, como los de la protagonista, hasta la del clan Cullen, en la que son adoptados, haciéndose eco de estos cambios de la sociedad. Desde los últimos años, el vampiro ha dejado de ser marginal para estar completamente integrado en la sociedad: viste ropa de marca, lleva coches de lujo o disfruta en las discotecas (recordemos los vampiros de *Blade*). Las características que lo diferencia de los humanos, que antes le hacían ser monstruo, esta vez son las que le permiten ser un héroe, y una vez que acepta su naturaleza dedica eso que le hace diferente a ayudar a los demás e intentar redimirse.

### ***El periplo del vampiro: de la oscuridad a la luz***

De manera que las etapas por las que va pasando el vampiro, en su evolución desde las sombras hasta la luz del día por la que actualmente camina junto a los humanos ha pasado por: ser un monstruo, un galán, un seductor, un ser enamorado y finalmente un héroe. En esa evolución se ha pasado de los lugares remotos y espacios góticos a lugares cotidianos que son vistos con una óptica de misterio, lo cual se realiza de esta manera para provocar una experiencia más real. A lo largo del proceso evolutivo el vampiro ha ido ganando en remordimientos, deja de ser una criatura solitaria y consigue finalmente la convivencia con los humanos reprimiendo su sed; pierde su faceta satánica e incluso comienza a preocuparse por su alma y la de aquellos con los que debe acabar para alimentarse, la violencia y la sexualidad son también tratados de una manera diferente, como veremos a continuación. La amenaza que suponía el vampiro como enemigo de una nación, de la familia ha dejado de surtir efecto al convertirse en un ser que trata de proteger todo eso.

Cada película aporta algo diferente a las características del vampiro, los espectadores van acumulando esos conocimientos que después vuelcan en los siguientes largometrajes. De ese modo, y como hemos podido observar en el epígrafe de las repercusiones posteriores de los films analizados, la historia está llena de ejemplos de reescrituras de historias contadas con anterioridad. Hay multitud de ejemplos, desde los más evidentes, como la influencia que Murnau ha podido tener en Herzog, hasta los más camuflados como la influencia de *Entrevista con el vampiro* en *Crepúsculo*. Después de que la escena del baile con el espejo de *El baile de los vampiros*, veremos multitud de escenas que nos muestren enormes salones de baile con espejos en los que los vampiros no se reflejan (*Van Helsing*, *Drácula un muerto muy contento y feliz...*). Esto no sólo ocurre en el cine de vampiros, sino que es una constante en todas las manifestaciones culturales: *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956) tendrá un eco en *El estado de las cosas* (*Der Stand der Dinge*, Win Wenders, 1982). Un ejemplo de esto y como consecuencia de ello es el imaginario que el espectador tiene de Transilvania. Normalmente pensará en una posada cercana a un tétrico castillo que es el de los vampiros, los bosques y la superstición de sus habitantes también forma parte de este imaginario, al que se nos ha mostrado siempre de la misma manera, sin evolucionar. Esto contribuye a que el país utilice a Drácula como reclamo turístico (actualmente se venden algunos tours por las zonas en las que residió Vlad Tepes. Así mismo todas las versiones tienen muchas cosas en común, al proceder la mayoría del mismo origen. Un ejemplo es la manera en la que

el humano llega al castillo de Drácula, en la versión de Tod Browning de La manera de Rendfield espera en el paso del Borgo al coche de caballos para que le llegue; Terence Fisher en 1958 le hace llegar caminando desde el albergue; en la versión de Herzog de 1979 amplía conscientemente el paseo mostrando la llegada al más allá a través de los peligros de la naturaleza; *Crepúsculo* es la que más innova en este aspecto, mostrándonos una mansión de cristal oculta en el bosque, donde vive la familia vampiro. La banda sonora ha ido acompañando al vampiro durante todo su recorrido, *Nosferatu* cuenta con la música compuesta por Jordi Savall, aunque el *Drácula* de Tod Browning es la primera película de vampiros con sonido y en los títulos de crédito escuchamos El lago de los cisnes de Tchaikovski. El cambio más drástico lo veremos cuando lleguemos a los años 80, pero más especialmente en los 90. *El ansia* comienza con la canción *Bela Lugosi's dead*, del grupo Bauhaus, una melodía oscura, cuya letra menciona al actor. A partir de esta época, cuando el vampiro está más integrado en la sociedad, la música formará parte de su mundo. Algunos ejemplos de esto es por ejemplo cuando el vampiro Lestat se va en un coche descapotable escuchando *Sympathy for the devil*, versión de *Guns n'Roses* (la canción original es de los *Rolling Stones*), en el siguiente film *La reina de los condenados*, Lestat se convierte en un cantante de rock y con su música despierta a la primera vampira. En *Abierto hasta el amanecer* veremos a Salma Hayek bailar sensualmente al ritmo de una guitarra y convertirse en una violenta vampira cuando el ritmo cambia. En *Blade*, ejecutarán una violenta masacre al ritmo de *Confusion* de los *Pump Panel Mix*, además los vampiros bailan música electrónica en las discotecas. Por último, en *Crepúsculo* el vampiro es también compositor y crea melodías para su amada.

También tenemos que mencionar unas conclusiones secundarias derivadas de las generales:

### ***Poder y amor***

A lo largo de todas las películas analizadas hay un periplo por conseguir poder y amor. Además, es también la historia por conseguir adaptarse a la sociedad, desde la primera película analizada hasta la última en todas hay una búsqueda por conseguir el control: Drácula busca hacerse con el control de la nueva sociedad en Londres, o Lestat busca el poder sobre el resto de los vampiros. El máximo poder conseguido por estas criaturas lo apreciamos en películas como *Daybreakers* o *Stake Land*, donde el mundo entero está dominado por vampiros y son los humanos los que escasean. Es

interesante que estos films están narrados desde el punto de vista del vampiro, indicándonos que nosotros formamos parte de esa amenaza global que se extiende como una pandemia.

Así mismo en todas las películas hay una historia de amor, que según han avanzado los años parece haberse ido haciendo más romántica. Si el Conde Orlok se enamora de Helen al verla en una foto, las películas posteriores han querido enmarcarlo en un amor perdido a través de los tiempos. Asistimos a la unión de dos pasiones, el amor y el terror. El resultado es un espíritu torturado por, pueden ser, varios motivos: la pérdida de un amor, o el hecho de considerarse a sí mismo maldito... Pero si nos remontamos al inicio de esa unión tenemos que mencionar que a lo largo de todo el trabajo hemos ido viendo como el vampiro ha ido vistiéndose de unas capacidades cada vez más humanas: sentía amor, pena por sus víctimas o remordimientos por su naturaleza. Para justificar su necesidad de matar –la esencia misma del vampiro, beber sangre humana, alimentarse de otros- era necesario convertirle en un ser maldito (ya lo era, siempre lo ha sido) pero para despertar la simpatía del público y la capacidad de que el espectador se identifique con él se lo convierte además en un ser torturado, que no quiere –y en la mayoría de los casos- no ha pedido esa vida. (Y en el caso de haberla pedido ha sido para poder salvar a su gran amor, volverse a encontrar con su ser querido).

### ***El estigma de la vampira***

Respecto al tema de la vampira debemos mencionar que está tratado de un modo diferente al vampiro varón. Además, al igual que su compañero ha sufrido también una clara evolución, si en un principio estaban relegadas a mantener un rol sexual-terrorífico, a través del cual ensalzaba a la mujer de recta moral y modales recatados en comparación a partir de la segunda mitad del siglo XX ese rol empieza a cambiar. Hasta el momento todas las vampiras que habíamos visto acababan siendo atravesadas por una estaca a manos de un héroe (normalmente Van Helsing), que viene a salvar a la sociedad de esa sexualidad exacerbada, y que castiga a la vampira atravesándola con su estaca, (lo cual psicoanalíticamente podría tener varias lecturas) quitándole así todo el poder que pudiera tener. El posible peligro de la vampira no era tal pues en cualquier momento sería castigada, se nos presenta la amenaza para después mostrar claramente el castigo y recrearse en él. Si bien es cierto que podría lograr morder a algún hombre, estos siempre son mostrados como débiles y cobardes que se han dejado “atrapar” por la sensualidad misteriosa de la mujer. Naturalmente, este rol no es exclusivamente propio del cine sino que lo encontramos ya

remontándonos a la literatura como en *La muerte enamorada* (Theóphile Gautier). En los últimos films la vampira es mostrada como una compañera fuerte, que ayuda a su clan con sus poderes (como en la saga *Crepúsculo*) y en una parte esencial de la familia; o como una asesina despiadada que acaba cambiando su personalidad cuando conoce el amor (como en el film *Somos la noche*)

### ***Sexo, violencia y vampirismo***

Algo parecido ocurre con la figura del vampiro, y la violencia que el cazador de vampiros ejerce sobre él. Llegados a un punto dado, comienza a reflexionarse sobre esa violencia, que comienza a cuestionarse según nos acerquemos a la postmodernidad. Los vampiros y la violencia parece que han estado unidos desde siempre. Ya en el libro de Stoker parece recrearse en la misma, por ejemplo en el empalamiento de Lucy:

“Arthur colocó la punta de la estaca sobre el corazón, y al mirar pude ver su marca sobre la blanca carne. Entonces golpeó con todas sus fuerzas. La cosa en el ataúd se retorció y de sus abiertos labios rojos brotó un espantoso alarido que helaba la sangre. el cuerpo se agitó y se estremeció y se retorció con salvajes contorsiones ; los afilados dientes blancos mordieron el vacío y desgarraron los labios, llenando la boca de una espuma escarlata. Pero Arthur no flaqueó. Parecía una representación de Thor, elevando y descargando su poderoso brazo, hundiendo más y más aquella estaca cargada de piedad, mientras la sangre del corazón atravesado manaba y salpicaba a su alrededor.”<sup>561</sup>

Esta brutalidad no fue en un principio mostrada. Las primeras versiones como el *Drácula* de la Universal recurría a elipsis sin embargo, según avanzan los tiempos la cultura del gore se ha ido extendiendo más y por ello el vampiro ha sido el elemento perfecto para mostrar en la pantalla la violencia más explícita. Películas como *Abierto hasta el amanecer* o *30 días de oscuridad* no son más que un ejemplo de cómo poco a poco las películas de vampiros también han evolucionado hacia un cine más gore.

Otro aspecto clave para la evolución del vampiro es el tratamiento de la sexualidad. Desde la novela de Stoker encontramos gran carga erótica y multitud de símbolos con interpretaciones sexuales: colmillos, sumisión de la víctima en una mezcla

---

<sup>561</sup> STOKER, Bram (2005) *Drácula*. Madrid: Valdemar Gótica. P. 375.

de repugnancia y placer para algunas y solo placer para otras (como es el caso de Lucy), trazos masoquistas, necrofilicos y zoofilicos, el carácter represor de los símbolos religiosos...Pero será en el cine, con Terence Fisher y la Hammer Films cuando todo lo que sólo intuíamos en el texto de Stoker sea claramente mostrado. Las escenas de muerte o de mordeduras son rodadas como escenas de sexo, y esto es algo que se mantiene en la mayoría de los films posteriores. Por otro lado, es muy común hacer un símil entre vampirismo y enfermedades venéreas, si Stoker lo realizó con la sífilis, en los 90 vemos una metáfora de SIDA en algunos films. Hasta que lleguemos *Crepúsculo*, donde el vampiro no quiere mantener relaciones sexuales aludiendo a las enseñanzas cristianas y promoviendo la abstinencia entre adolescentes hasta después del matrimonio.

### ***Los condicionantes del vampiro***

Otra hipótesis más específica del trabajo es la que indicaba que el proceso evolutivo ha sido debido a condicionantes históricos que han empujado al personaje a evolucionar en una determinada dirección. En esa trayectoria, el vampiro no sólo se ha ido humanizando, perdiendo los valores que lo convertían en monstruo y exponiendo una bondad casi angelical sino que, también, es cada vez más joven y bello. Esto responde a las demandas de la sociedad capitalista, los estereotipos mostrados en publicidad y la infantilización promovida por la cultura de masas. La industria del entretenimiento ha alentado una regresión en la mayor parte de las facetas de una persona desde el trabajo a la forma de vestir. La adolescencia es idolatrada como el estado perfecto, la necesidad de protección, el rechazo al esfuerzo, y el ocio está más presente que nunca, lo cual podría explicar, por ejemplo la atracción que existe por los espectáculos deportivos como el fútbol, en contraposición al desinterés por la política. Es por ello que los vampiros comienzan a humanizarse, quedándose en la adolescencia para siempre lo cual también sirve como fórmula de escapismo, presentando un mundo a la medida de nuestros deseos frente a la realidad. A lo largo de toda la historia hemos comprobado como el vampirismo es la vía por la que se penetra a todos los problemas de la sociedad. Cada película surge en un contexto que sirve para explicar un acontecimiento histórico o como metáfora social. Al igual que cambian las épocas y evoluciona la tecnología también cambian los miedos del ciudadano medio. Lo que podía atemorizar a una persona en los años 20 no es lo mismo que lo que pueda causarnos pánico actualmente. Todos parten de una base común, la de las leyendas, que se materializa aún más en el *Drácula* de Stoker (con otra vertiente, la de *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu). Pero poco a poco se va cambiando al personaje de Drácula. El

vampiro pierde su faceta satánica e incluso llega a ser un personaje cristiano que se preocupa por su alma (Edward, el vampiro de la saga *Crepúsculo* teme contradecir a Dios si tiene relaciones sexuales antes del matrimonio). Finalmente, el vampiro empieza a despertar simpatía y admiración, algo contrario a lo que pretendía Stoker. En un principio el vampiro es poco más que un animal que se rige por pulsiones. Esta faceta se mantiene en algunos films, como la ya citada *30 días de oscuridad* o *Vampiros de John Carpenter*. Sin embargo, se empieza a hilar más fino en otras, en las que hay un aparente dilema entre las acciones del vampiro y su propia moralidad. Debemos mencionar a uno de los vampiros más actuales, se trata de la ya mencionada, saga *Crepúsculo*, en el cual se ha convertido en el héroe perfecto, la proyección de todos nuestros deseos y anhelos. Ya no tiene remordimientos o tiene la capacidad de distinguir entre el bien y el mal, sino que es un vampiro que lucha con sus superpoderes otorgados por su naturaleza para que el bien reine sobre el mal. Si antes había un superhéroe con características similares al vampiro, nos referimos a Batman, pero estaba camuflado, ahora directamente y sin tapujos al propio vampiro se le muestra como héroe. También es el caso de *Drácula, la leyenda jamás contada*, en el que el vampiro es mostrado como un héroe que sacrificó su propia vida por salvar a su país y a su familia. Y si físicamente, los vampiros con más características humanas evolucionan hacia una belleza más juvenil, hasta llegar a una eterna adolescencia, pero siempre interpretados por estrellas como Brad Pitt o Robert Pattinson, los vampiros con menos en común con los humanos, evolucionan hacia una bestialidad cada vez mayor, donde gracias a los avanzados efectos especiales posibilita monstruos temibles de aspecto terrorífico y feroz. Y sí el vampiro ha evolucionado es porque tiene mucho que ver con nuestro inconsciente que también lo ha hecho. Si bien al principio el vampiro podría suponer todo lo que está oculto en nosotros, todas las cosas que normalmente reprimimos. Si estamos constituidos por un “yo” que es el que se ve desde fuera de nuestra vida, el que realiza las acciones cotidianas, también estamos constituidos por “otro yo”, que guarda nuestras ambiciones y deseos ocultos. Así los vampiros a los que estamos acostumbrados por las películas persiguen la vida y la sangre de otras personas, son el yo oculto, la parte más oscura del alma que busca un cuerpo físico en el que materializarse. En el caso por ejemplo del *Drácula* de Stoker, el conde pretende hacerse con la vida de Harker, suplantándole en todos los ámbitos: familia, esposa, casa... Precisamente, es por eso que este vampiro no se refleja en los espejos, porque no tiene imagen ya que busca apropiarse de la imagen de otro. Respecto al momento en que son realizados normalmente reflejan las inquietudes presentes en la sociedad, esto es algo muy común en el cine de terror, por ejemplo *Poltergeist*, refleja los miedos de la población ante la creciente demanda de televisores y su uso cada vez más habitual.



*Llamada perdida* exterioriza el miedo hacia los teléfonos móviles. Las guerras tienen también su reflejo en los films de terror, por ejemplo *Crimen en la noche* nos muestra un excombatiente del Vietnam que vuelve convertido en un zombie. Lo mismo ocurre con los films de vampiros, en un principio el principal peligro que suponía era el poner en peligro la unidad familiar. La mujer se sentía fascinada por un ser que le ofrecía algo novedoso, y si ella aceptaba entonces el castigo era la muerte por aquello en lo que se había convertido, si por el contrario permanece fiel logra salvarse. Más adelante, en los 80, el creciente peligro de las drogas es reflejado en estos films donde los síntomas del vampirismo y la necesidad de sangre es tratada como el mono de un adicto, esto llega hasta nuestros días, donde en el film de *Crepúsculo* el vampiro llega a comparar la sangre de su amada con la heroína.

Otra particularidad a mencionar es que el vampiro deja de ubicarse en el cine de terror, se mezcla con otros géneros, especialmente el romántico o el de acción. Esto es posiblemente debido al cambio ocurrido en los cánones del miedo. Lo que antes aterrorizaba a los niños, los monstruos, se han convertido en seres entrañables como *Monstruos S. A. (Monsters, Inc., Pete Docter, Lee Unkrich, David Silverman, 2001)* los terribles ogros son ahora personificados por *Shrek (Ib., Aundrew Adamson y Vicky Jenson, 2001)*. Muchas veces el monstruo es mostrado con unas cualidades mucho más amables en contraste con el egoísmo del ser humano, es el caso por ejemplo de *Eduardo Manostijeras (Edward Scissorhands, Tim Burton, 1990)*. Por otro lado, la evolución de la tecnología relacionada con los efectos especiales nos muestran unos monstruos terribles, mucho más terroríficos que lo que podría representar un vampiro (de apariencia humana), por ello el aspecto de los vampiros que continúan en los films del género de terror son de un aspecto cada vez más feroz, mientras que los demás se adaptan a otros géneros cinematográficos. En esta dulcificación el lugar que le corresponde al vampiro es el de convertirse en el héroe romántico por excelencia, donde todas las características que hacía que fuera temido y por las que había que destruirle son las necesarias ahora para convertirse en héroe. La evolución ha sido lenta, en un principio las tramas eran bastante repetitivas: films que trataban sobre Drácula mostrando un monstruo que imponía el caos y al que había que destruir para volver a la normalidad o films sobre cazadores de vampiros que mostraban las habilidades de éstos, normalmente con unas líneas de narración previsibles. Sin embargo poco a poco se introdujo el amor dentro de estos relatos. Primeramente, el amor era exclusivo entre los protagonistas humanos, posteriormente se mostró la relación entre los seres sobrenaturales, pero cada vez es más habitual ver el amor entre el humano y el vampiro. Ya no es una relación desigual como la de Carmilla que ejerce

de *femme fatale* ante sus víctimas, o una relación amorosa a través de los siglos y las reencarnaciones de los protagonistas (que también hay ejemplos, e, insistimos, no van a desaparecer estas líneas argumentales) sino que son relaciones igualitarias donde un ser sobrenatural y un humano se conocen y exploran, lo cual ha dado lugar a un nuevo género, el “romance paranormal”.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **1. INTRODUCCIÓN**

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (2002). *Análisis del film*, Barcelona: Paidós.

HORMIGOS, Montse (2003) *Guía para ver y analizar la semilla del diablo*. Roman Polanski (1968). Barcelona: Octaedro. P.12

RIVERO, Ángel (2006) *Drácula versus Frankenstein*. Madrid: Ediciones Jaguar.

STAKE, Robert (1995) *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata.

## 2. CONCEPTOS PREVIOS

ARRIES, Javier (2007), *Vampiros, la historia de nuestra eterna fascinación por el señor de la noche*. Barcelona: Zenith-planeta.

CARROLL, Noël (2005) *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Machado Libros.

CEBRIAN, Juan Antonio (2003) *Pasajes del terror, psicokillers, asesinos sin alma*. Madrid: Ediciones Nowtilus, Colección: La puerta del misterio.

CHERRY, Brigid (2009) *Horror*. New York: Routledge Taylor and Francis Group.

CUENCA, Luis Alberto (2009) prólogo *Los Vampiros y el Padre Calmet*. En CALMET, Agustín, *Tratado sobre vampiros*, Madrid: editorial Reino de Cordelia.

DÍAZ, Carlos (2000) *Cine de Vampiros: una aproximación*, Navarra: Recrea editorial.

DOUGLAS, Drake (1967) *Horror!* London: John Baker

GRAVES, Robert; PATAI, Raphael (2001) *Los Mitos Hebreos*. España: Ed Alianza.

JIMÉNEZ, Iker (2003) *Vampiros, mito y realidad de los no muertos*. Madrid: El archivo del misterio. Editorial EDAF.

LAKE, Jonathan (1994) *Terror and everyday life*. United States of America: SAGE Publications.

LEUTRAT, Jean-Louis (1999) *Lo fantástico en el cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada.

LLOPIS, Rafael (1985) en VVAA (1985) *Literatura fantástica*. Sevilla: Ediciones Siruela. (Libro del ciclo de conferencias de la Universidad Menéndez Pelayo, Sevilla).

NOLL, Richard (1990) *Bizarre Diseases of the Mind*. New York: Penguin Publishing Group.

RESSLER, Robert; SHACHTMAN, Tom (2009) *Asesinos en serie*. Barcelona: Editorial Ariel S.A.

STOKER, Bram (1999) *Drácula*. Madrid: El mundo Unidad editorial, Colección Milenium.

URSINI, James; SILVER, Alain (1975) *The Vampire Films*. United States of America: A.S. Barnes and Co., Inc.

VVAA. (CRAIG Holte, Ed.) *The fantastic vampire. Studies in the Children of the Night. Selected Essays from the Eighteen International Conference on the Fantastic in the Arts*. United States of America: Greenwood Press.

VOLTAIRE (François Marie Arouet) (1966) *Diccionario Filosófico*. Ávila: Editorial y Gráficas Seném Martin. Traducción de: Juan B. Bergua.

WOLF, Leonard (1975) *The Annotated Drácula. Dracula by Bram Stoker*. United States of America: Clarkson N. Potter, Inc.

#### *Publicaciones*

GARCÍA, Salvador (2011) *Enriqueta Martí, el monstruo de Barcelona, 1912*. Valladolid: Quadernos de criminología: revista de criminología y ciencias forenses nº15.

ILLIS, Lee (enero 1963) *On porphyria and the aetiology of werewolves*. Proceedings of the Royal Society of Medicine. UK. Volumen 57.

PÉREZ, Francisco; PÉREZ, Francisco (2009) *Psicopatología extrema en los anales del crimen: caníbales, Vampiro, Descuartizadores, Psicología y Cultura*. EduPsykhé. Revista de psicología y educación. Universidad Camilo José Cela. Vol. 8 nº 2.

#### *Tesis doctoral:*

GÓMEZ, Juan, *Rabia y vampirismo en la Europa de los siglos XVIII y XIX*. Directores: Profs. Dres. Diego Gracia Guillén y Delfin García Guerra. Fecha y centro de lectura: 5 de noviembre de 1991, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Medicina.

#### *Recursos electrónicos:*

ARDILLA, Miguel Ángel (2009) *El horror cósmico de Lovecraft: una corriente estética en la literatura de horror contemporánea*. Bogotá: Facultad de Ciencias Sociales. Tesis de grado, [En línea: <http://hdl.handle.net/10554/6369>]

DÍAZ-ROSALES, Juan de Dios; ROMO, Jesús (2007) *Mito y ciencia: porfiria y vampirismo*. México: Casos y Cosas de la medicina (Mediagraphic artemisa en línea). [En línea: <http://www.mediagraphic.com/pdfs/bmhfm/hf-2007/hfo71h.pdf>]

FERNÁNDEZ, Fausto (Noveiembre 2008) *Stephenie Meyer: la dama del crepúsculo*. En Fotogramas. [En línea: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Crepusculo/Rob-Pattinson-Amor-al-primer-mordisco/Stephenie-Meyer-La-dama-del-Crepusculo>]

VAQUERIZO, Desiderio (2011) Conferencia: *Muertes singulares y miedo a los muertos en el mundo romano*. Seminario “Arqueología entre líneas”, organizado por Centro Olavide en Carmona. Diario de la Universidad Pablo de Olavide, DUPO. 28/07/2011 [En línea: [http://www.upo.es/diario/2011/0728\\_3.htm](http://www.upo.es/diario/2011/0728_3.htm)]

Páginas WEB consultadas:

Página de la CIA (Central Intelligence Agency): <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/fields/2102.html>

Diccionario de Real Academia de la lengua española (DRAE). Versión electrónica de la 22ª edición: <http://www.rae.es/>

Periódico Huffington Post: [www.huffingtonpost.com/](http://www.huffingtonpost.com/)

Periódico New York Times: <http://www.nytimes.com>

BBC News: <http://www.bbc.com/news/>

Otros:

EGIDO, Jesús (Julio 2012) en el programa radiofónico *Espacio en blanco*. Presentado y dirigido por Miguel Blanco. Radio Nacional de España.

Sagrada Biblia. (Reina-Valera 1960)

### 3. EL VAMPIRO EN EL CINE

#### 3.1. El vampiro primitivo

AZZOPARDI, Michel (1997) *Le temps des Vamps 1915-1965 (cinquante ans de sex-appeal)*. Paris: Éditions L'Harmattan.

GAUTIER, Patrice; LACASSIN, Francis (2006) *Louis Feuillade, Maître du cinema populaire*. France: Gallimard.

INDURAIN, Noelia; URBIOLA, Oscar (2000) *Vampiros: El mito de los No muertos*. Barcelona: Tikal.

ITUARTE, Leire; LETARMENDI, Jon (2002) *Los inicios del cine desde los espectáculos precinematográficos hasta 1917*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

KYROU, Ado (1985) *Le Surréalisme au cinema*. Paris: Editions Ramsay.

LACASSIN, Francis (1964) *Louis Feuillade*. Paris: Editions Seghers.

MARIMON, Joan (2014) *El montaje cinematográfico, del guion a la pantalla*. Barcelona: Comunicación Activa, publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.

RUIZ, Luis Enrique (2000) *Obras Pioneras del cine mudo. Orígenes y primeros pasos (1895-1917)* Bilbao: Ediciones mensajero.

VIDAL, Nuria (2007) *Orígenes del cine. Europa y otras cinematografías*. Valladolid: Divisa Ediciones.

VVAA. (2002) *Interpretes europeos del cine mudo*. Santa Cruz de Tenerife: Conserjería de Educación Cultura y deporte.

*Publicaciones:*

LACASSIN, Francis (1964) Sight and Sound, Journal, United Kigdom, Volumen 34, Número 1.

PEÑA, Sevilla Jesús de la. (2000) *Una aproximación iconográfica al cine de vampiros*. Imáfron n°15. Pg237-254.

SANZ DE SOTO, Emilio (30/06/1973) *Musidora en el dadá, en el surrealismo... y en España*. Revista Triunfo. Número 561. Año XXVIII.

#### *Recursos electrónicos*

EZRA, Elizabeth (Summer 2006) *The case of the phantom fetish: Louis Feuillade's Les Vampires*. Oxford University Press on behalf of screen. [www.screen.oxfordjournals.org](http://www.screen.oxfordjournals.org)

SALVADO, Gloria (2010) *La identidad en el laberinto: La construcción de género en las ficciones conspirativas norteamericanas*. Girona: Universitat Pompeu Fabra, (Ponencia del congreso: Grup d'investigació Arpa (Anàlisi Recepció Pantalles Audiovisuals))  
<http://www3.udg.edu/publicacions/vell/electroniques/congenere/2/comunicacions/Gloria%20Salvado%20Corretger.pdf>

TOTARO, Alejandro (2010) *De Gaumont al CW; Cien años de Terror Vampírico*. Ensayos sobre la imagen, edición VII. Estéticas Cinematográficas. Buenos Aires: Universidad de Palermo.  
[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/275\\_libro.pdf#page=11](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/275_libro.pdf#page=11)



### 3.2 El vampiro Expresionista

ABBOTT, Stacey (2007) *Celluloid Vampires. Life after death in the Modern World*. United States of America: University of Texas Press.

AGUILAR, Carlos (2011) *Guía del cine*. Madrid: Cátedra.

BERRIATÚA, Luciano (1990) *Los proverbios chinos de F. W. Murnau Etapa Alemana*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales. Filmoteca Española ICAA.

BERRUATÚA, Luciano (2009) *Nosferatu un film erótico-ocultista-espiritista-metafísico*. Valladolid: Divisa Red SAU.

BORDWELL, David (1981) *The Films of Carl Theodor Dreyer*. Londres, California: University Press.

CARROLL, Noël (2005) *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Machado Libros (Traducción de Gerard Vilar)

CASAS, Quim (2005) *Orlok y Drácula*, en VVAA (RODRIGUEZ J. Hilario coord.), *Las Miradas de la noche, Cine y Vampirismo*. Madrid: Ocho y Medio.

CLARENS, Carlos (1967) *Horror Movies*. London: Secker & Warburg.

CUETO, Roberto; DÍAZ, Carlos (1997) *Drácula: de Transilvania a Hollywood*. Madrid: Nuer Ediciones.

DÍAZ Carlos (2000) *Cine de vampiros: una aproximación*. Navarra: Recerca editorial. Colección "Peeping Tom" n1.

EISENSTEIN, Sergei (1989) *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid: Ediciones Rialp. P. 256.

EISNER, Lotte (1988). *La pantalla demoniaca. Las influencias de Maz Reinhardt y del expresionismo*. (Ensayo sobre el cine alemán de Maz Reinhardt y el expresionismo completado en 1965). Madrid: Ed. Cátedra, colección "Signo e imagen", N12.

EISNER Lotte (1973) *Murnau*. London: Martin Secker & Warburg Ltd.

FERRO, Marc (2008) *El cine, una visión de la historia*. Madrid: AKAL.

GIDE, Andres (1949) *The journals of André Gide*. Nueva York: Alfred A. Knopf. P. 7. Traducción de Justin O'Brien. Anotación en su diario el 27 de febrero de 1928.

LEUTRAT Jean-Louis (1999) *Lo fantástico en el cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada.

NAVARRO, José Antonio En VVAA. (2002) *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. San Sebastian: Donostia Kultura.

ROTELLAR, Manuel (1950) *F.W. Murnau, Nosferatu*. Zaragoza: Volumen 1 de La tela de Penélope Cine Club.

SKAL, David y SAVADA, Elias (1996) *El carnaval de las tinieblas, El mundo secreto de Tod Browning, maestro de lo macabro en el cine de Hollywood*. Madrid: Filmoteca Española.

VVAA (1922) *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. San Sebastian: Donostia Kultura.

VVAA (1998) *Expresionismo*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia 1998.

#### *Publicaciones:*

CIMENT Michel; FOFFI Goffredi; SEGUIN Louis; TAILLEUR Roger (abril 1968) Positif. Número 94. [Declaraciones del festival de Venecia de 1967]

MONTY ib, (enero 1991) revista Nosferatu nº 5.

PALACIOS, Jesús y DE LUCAS, Gonzálo (2009) *Vampyr*, (Libro del DVD) Madrid: Versus Entertainment.

#### *Documentales:*

BERRIATUA Luciano. *El lenguaje de las sombras, Murnau (Die Sprache Der Schatten, Murnau)*. Divisa Home Video 2008. (Material extra del DVD).

### 3.3. El vampiro clásico

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin (1995) *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós Ediciones.

DÍAZ, Carlos (2000) *Cine de Vampiros. Una aproximación*. Navarra: Recrea Editorial.

GONZÁLEZ, Jesús (2007) *Clásico, Manierista, Postclásico. Los Modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones.

JUAN, Javier; JUAN, Miguel. (2006) *Grandes Monstruos del Cine*. Madrid: Ediciones Jardín.

JUAN, Miguel (2005) *Los cien mejores filmes de vampiros*. Madrid: Cacitel.

LACOLLA, Enrique (2008) *El cine en su época. Una historia política del filme*. Argentina: Comunicarte.

LOSILLA, Carlos (1993) *El cine de terror*. Barcelona: Ediciones Paidós.

MOLINA, Juan Antonio. Capítulo: *La Gran U: La factoría del terror*. En VVAA (2000) *El cine fantástico y de terror de la Universal*. Donostia Kultura. San Sebastián.

RIAMBAU, Esteve (2007) *Francis Ford Coppola*. Madrid: Signo e Imagen.

SERRANO, José Manuel (2007) *De Monstruos y Hombres. Los reyes del terror de la Universal*. Madrid: T&B Editores.

SIMSOLO, Noël (2007) *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza Editorial

SKAL, David; SAVADA, Elias (1996) *El mundo secreto de Tod Browning, maestro de lo macabro en el cine de Hollywood*. San Sebastián: 44 Festival Internacional de cine de San Sebastián.

SKAL, David (2008) *Monster Show. Una historia cultural del horror*. Madrid: Valdemar Intempestivas.

RILEY, Philip J., (ed.) (1990) MagicImage Filmbooks Presents *Dracula (The Original 1931 Shooting Script)*. Atlantic City, NJ: MagicImage Filmbooks.

#### *Publicaciones:*

CASTELLS, Hector (2005) *El terror tiene 10 caras*, En Fotogramas. Barcelona: Cuadernos de cine fotogramas.

PALACIOS, Jesús (2005) *Monstruos Universales S.A.* En Fotogramas. Barcelona: Cuadernos de cine Fotogramas.

ROSENTHAL, Stuart (1976) *Tod Browning*. En The Hollywood Professionals. Vol. 4. Nueva York.

#### *Recursos electrónicos:*

ZAVALA, Lauro (2005) *Cine clásico, moderno y postmoderno*. En la revista Razón y Palabra. Número 46.

[En línea: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html> ]

#### *Documentales:*

Lupita Tovar, en Introducción a la versión en español de Drácula por su estrella Lupita Tovar, (2004) en el DVD *Drácula*. Tod Browning. Legacy Collection, Universal.

### 3. 4. El vampiro Manierista

CASAS, Quim. *El cine de terror político o la política del terror*. En: NAVARRO, Antonio Jose (2007) (coord.) *American Gothic, el cine de Terror en USA*. San Sebastian: Donostia Kultura.

CORRAL, Juan (2003) *Hammer, la casa del terror*. Madrid: Calamar Ediciones.

CORRAL, Juan M (2008) *Cristopher Lee y Peter Cushing, Los caballeros del terror británico*. España: T&BEdiciones.

DIAZ, Carlos. (2000) *Cine de vampiros: una aproximación*. Navarra: Recerca editorial. Colección "Peeping Tom" n1.

DIJKSTRA, Bram (1996) *Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood*. New York: Alfred Knop.

GONZÁLEZ, Jesús (2006) *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones

KINSEY, Wayne (2002) *Hammer Fims. The Bray Studios Years*. Richmond: Reynolds & Hearn Ltd.

LEGGETT, Paul (2002) *Terence Fisher, Horror Myth & Religion*, United States of America: McFarland.

LOSILLA, Carlos (1993) *El cine de terror*. Barcelona: Ediciones Paidos.

MEMBA, Javier (2007) *La Hammer. Su historia, sus películas, sus mitos*. Madrid: T&B Editores.

NAVARRO, Antonio José. *¿Sólo para sádicos? El cine de horror gótico británico*. En VVAA (Navarro Jose Antonio (Ed.)) (2010) *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror gótico*. Madrid: Valdemar Intempestivas.

PIRIE, David (1977) *El vampiro en el cine*. Barcelona: Círculo de lectores S.A.

*Publicaciones:*

DE LA PEÑA, Jesús, (2000) *Una aproximación iconográfica al cine de vampiros*. Imafronte nº15. Pg237-254.

*Documentales:*

El mundo de Hammer. (1994) Episodio: *Drácula y los no muertos*. Best of British Films and Television Production. Documental material extra del DVD de *Drácula*, (Terence Fisher), dirigido por Robert Sidaway.

*Páginas Web Consultadas:*

Página oficial de Hammer Film: <http://www.hammerfilms.com/>

*Otros:*

Convención de cine de Londres: Celebrates 80th Anniversary Of Hammer Studios. Realizada el 8 de noviembre de 2014. En: Central Hall Westminster. (Storey's Gate, Westminster, London SW1H 9Nh). Compareciente: RIGBY, Johnatan.

### 3.5 El vampiro Moderno

ALONSO, Fernando (2000) *Las tres caras del terror. Un siglo del fantaterror español*. Madrid: Alberto Santos, editor.

BORRMANN, Norbert (1999) *Vampirismo, el anhelo de la inmortalidad*. Barcelona: Timun Mas.

BUTLER, Ivan (1970) *The Cinema of Roman Polanski*. U.S.A.: A.S. BARNERS & CO.

CASAS, Quim. *EL cine de terror político o la política del terror*. en: (NAVARRO, Antonio Jose ed.) (2007) *En American Gothic, el cine de Terror en USA*. San Sebastian: Donostia Kultura.

CASAS, Quim (2005) *Las miradas de la noche, cine y vampirismo*. (Hilario Rodríguez coord.) Madrid: Ocho y medio.

CUETO, Roberto; DÍAZ Carlos (1997) *Drácula: de Transilvania a Hollywood*. Madrid: Nuer Ediciones.

DE PRADA, Juan Manuel (2000) *Las tres caras del terror. Un siglo del fantaterror español*. Madrid: Alberto Santos, editor.

DIAZ, CARLOS (2000) *Cine de vampiros: una aproximación*. Navarra: Recerca editorial. Colección "Peeping Tom" n1.

ERREGUERENA, María Josefa (2002) *El mito del vampiro. Especificidad, origen y evolución en el cine*. México: Plaza y Valdés Editores.

GOMEZ, Ángel (2008) *El vampiro reflejado*. Madrid: Imágica Ediciones S.L.

HORMIGOS, Montse (2003) *Guía para ver y analizar la semilla del diablo*. Roman Polanski (1968). Barcelona: Octaedro.

LEUTRAT Jean-Louis (1999) *Lo fantástico en el cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada.

LOSILLA, Carlos (1993) *El cine de terror*. Barcelona: Ediciones Paidós.

LOSILLA, Carlos (2012) *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.

MEMBA, Javier (2007) *La Hammer. Su historia, sus películas, sus mitos*. Madrid: T&B Editores.

MOLDES, Diego (2005) *Roman Polanski, La fantasía del atormentado*. Madrid: Ediciones J. C.

NASCHY, Paul (1997) *Memorias de un hombre lobo*. Madrid: Alberto Santos, editor.

NAVARRO, Antonio Jose (2007) *Terror en tiempos de crisis (1968-1890)*. En (NAVARRO, Antonio José Ed.) *American Gothic, el cine de Terror en USA*. San Sebastian: Donostia Kultura.

PEDRERO, Juan Andrés (2008) *Terror Cinema*. Madrid: Calamar Ediciones.

PIRIE, David (1977) *El vampiro en el cine*. Barcelona: Círculo de lectores S.A.

POLANSKI, Roman (1985) *Roman por Polanski*. Barcelona: Ediciones Grijalbo. (Traducción de Maria Antonia Menini de Roman by Polanski (1984) Londres: Eurexpart).

PRATS, Juan Carlos (1996) *Telemanía, una crónica de la era dorada de la televisión*. Valencia: Midons Editorial.

RUBIN, Martin (2000) *Thrillers*. Madrid: Cambridge University Press. (Traducción Manuel Talens)

TYLSKI, Alexandre (2008) *The Fearless vampire killers/Per favore non mordem sul collo*. En: Editado por Stefano Francia di Celle (2008) Roman Polanski. Milán: Torino Film Festival.

VVAA (Stefano Francia di Celle, Ed.) (2008) *Roman Polanski*. Milán: Torino Film Festival.

#### *Publicaciones:*

ALARCON, Tonio L. (marzo 2007) *Nuevos héroes, mismas minorías. El ascenso y caída del blaxplotation (The sexuality curriculum and youth culture 2011)* en Dirigido por, nº 365.

SÁNCHEZ, Sergi (2004) *Los 70: cine, sexo y rock'n'roll*. Barcelona: Cuadernos de cine Fotogramas.



*Recursos electrónicos:*

MONTAGUE, Taylor (20 October 2009) *Roman Polanski: An Exclusive Interview*. [En línea:  
<http://web.archive.org/web/20041121095701/http://www.geocities.com/mishaca/interviews/polanski.html>]

*Páginas Web Consultadas:*

Internet Movie Database: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

### 3.6. El vampire postmoderno

ADAM, Carolina; AZCÁRRAGA, Mercedes (2001) *Guía para ver y analizar Drácula de Bram Stoker, Francis Ford Coppola (1992)*. Barcelona: Octaedro S.L.

BOORMAN, John; DONOHUE, Walter (Eds) (1994) *Projections 3. Film-makers on Film-Making*. Londres: Faber &Faber. (Diarios de Coppola)

CAMPRA, Rosalba (1999) *Los silencios del texto en la literatura fantástica*. En MORILLAS Enriqueta (ed.). Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario-Editorial Siruela.

CUETO, Roberto (1996) *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer Ediciones.

CUETO, Roberto; DÍAZ Carlos (1997) *Drácula de Transilvania a Hollywood*. Madrid: Nuer Ediciones.

FERNANDEZ, Tomas, *Sombras retorcidas*. En VVAA (Navarro Jose Antonio (Ed.)) (2010) *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror gótico*. Madrid: Valdemar Intempestivas.

GALT, Rosalind (2006) *The new European Cinema*. United States of America: Columbia University Press.

GONZÁLEZ, Alberto (2010) *Ideología en el cine estadounidense (1990-2003)*. Madrid: Editorial Fundamentos Colección Arte.

GOMEZ, Ángel (2008) *El vampiro reflejado*. Madrid: Imágica Ediciones S.L.

GUBERNS, Roman (1993) *Espejo de fantasmas*. Madrid: Espasa Calpe.

KELLNER, Douglas (2010): *Cinema Wars. Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Malden (Massachusetts): Blackwell.

LOSILLA, Carlos (1993) *El cine de terror*. Barcelona: Ediciones Paidós.

NASCHY, Paul (1997) *Memorias de un hombre lobo*. Madrid: Alberto Santos, editor.

ORELLANA, Carlos; MOUESCA Jacqueline (1998) *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

PALACIOS, Jesús (2003) *La fábrica de los sueños*. Madrid: Espasa Calpe S. A.

PIÑÓN, Manuel. En VVAA (RODRIGUEZ Hilario (coord.) (2005) *Las miradas de la noche. Cine y Vampirismo*. Madrid: Ocho y Medio.

PRINCE, Stephen (2007) *American Cinema of the 1980s*. Oxford UK: Berg Oxford.

RIAMBAU, Esteve (2007) *Francis Ford Coppola*. Madrid: Signo e Imagen.

RIVERO, Ángel (2008) *Vampiros, en el cine y la televisión*. Madrid: Imágica Ediciones.

STOKER, Bram (1992) *Drácula*. Barcelona: Ediciones B, (Traducción Francisco Torres Oliver).

TOHARÍA, Inés (2013) *La permeabilidad del arte: Sociedad e individuo ante la literatura y el cine contemporáneo*. En VVAA. ESTEBAN Joaquín (Ed) *El imaginario cinematográfico y la sociedad moderna*. Valladolid: Colección Seminarium.

PALAZÓN, Alfonso (2013) *La ruptura ficcional de la tradición postmoderna*. En VVAA. ESTEBAN Joaquín (Ed) *El imaginario cinematográfico y la sociedad moderna*. Valladolid: Colección Seminarium.

VVAA (Navarro Jose Antonio (Ed.)) (2010) *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror gótico*. Madrid: Valdemar Intempestivas.

WOLF, Leonard (1975) *The Annotated Drácula. Dracula by Bram Stoker*. United States of America: Clarkson N. Potter, Inc.

#### Recursos electrónicos

ANTTONEN, Ramona (Autumn 2000) *The Savage and the Gentleman*. Växjö University. [En línea: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:206843/FULLTEXT01.pdf>]

HERNÁNDEZ, Alicia (2010) *Drácula de Bram Stoker, el vampiro redimido* (págs. 68-72) en Latente, revista de historia y estética del audiovisual. Nº 8. [En línea: <http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LATENTE/8%20-%202010/Textos%20Completos/10.pdf>]

ITURRIAGA, Diego (2008) *Nuevas perspectivas del cine post 11-S. I Congreso Internacional de Historia y Cine (1, 2007, Getafe)*. Gloria Camarero (ed.). Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología. [En línea: <http://hdl.handle.net/10016/17811>]

MARTÍN, Javier (Febrero 2010) *La reinención del mito vampírico en "Cronos", de Guillermo del Toro* (págs. 57-67) en *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, N<sup>o</sup>. 6. [En línea: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame6/estudios/1.5.pdf>]

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2009): *Hollywood y el arquetipo del atrincherado. Clave dramática y discurso político del 11-S*. En *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, páginas 926 a 937. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, [En línea: [http://www.revistalatinacs.org/09/art/871\\_URJC/72\\_110\\_Antonio\\_Sanchez\\_Escalonilla.html](http://www.revistalatinacs.org/09/art/871_URJC/72_110_Antonio_Sanchez_Escalonilla.html)]

#### Documentales:

*La sangre es la vida: el rodaje de Drácula de Bram Stoker*. En el DVD de la película: *Drácula de Bram Stoker*, Francis Ford Coppola, Columbia Pictures. 1992.

*El vestuario es el decorado. El diseño de Eiko Ishioka*. En el DVD de la película: *Drácula de Bram Stoker*, Francis Ford Coppola, Columbia Pictures. 1992.

*En la cámara, los sencillos efectos visuales de Drácula de Bram Stoker*. En el DVD de la película: *Drácula de Bram Stoker*, Francis Ford Coppola, Columbia Pictures. 1992.

### 3.7. El vampiro actual o joven

BARDOLA, Nicola (2010) *El fenómeno Crepúsculo*. Madrid: Rocaeditorial.

BEAHM, George (2009) *Bedazzled, Stephenie Meyer and the Twilight Phenomenon*. California, London: JR Books Limited.

CARROLL, Noël (2005) *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Machado Libros.

CASAS, Quim, en NAVARRO Jose Antonio (coord.) (2007) *American Gothic. El cine de terror USA (1968-1980)*. San Sebastián: Donostia Kultura.

IMBERT, Gérard (2010). *La Sociedad Informe, Postmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*. Barcelona: Icaria Antrazyt.

JENKINS, Henry (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

MEYER, Stephanie (2008) *Luna Nueva*. Madrid: Alfaguara.

MEYER, Stephanie (2005) *Crepúsculo*. Madrid Alfaguara

MORENO, Julio; MEDINA, Elena (coords) (2013) *Principios básicos de producción en televisión*. Madrid: OMM Editorial.

SCOLARI, Carlos (2013) *Narrativas Transmedia, cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.

SLEVIN, James (2000) *The Internet and the society*. Cambridge: Polity Press. Pg.: 200-203.

#### *Publicaciones:*

CHOE, Steve (sep. 2014) *The Profanation of the Priest: Park Chan-wook's Thirst*. En: Concentric: Literary and Cultural Studies vol. 40, nº 2.

CHRISTOPHER, David (2015) *The Capitalist and Cultural Work of Apocalypse and Dystopia Films*. En Cineaction, issue 95.

COSTA, Carmen; PIÑEIRO Teresa. (2012). *Nuevas Narrativas Audiovisuales: Multiplataforma, Crossmedia y Transmedia*. En: *Icono* 14, 10(2), pp. 102-125.

GARCÍA, Mónica (2012) *Del príncipe azul al vampiro millonario: la alienación del sujeto femenino en las novelas del romance paranormal*. UNED, Revista Signa, nº21.

LATORRE, Jose María (abril 2009) *Vampirismo en el reino de la tristeza*. En: *Dirigido Por* Nº 388.

LERMAN, Gabriel (diciembre 2008) *Kristen Steward*. En: *Imágenes de Actualidad*. Nº 286.

MIRLEES, Tanner (2015) *Hollywood's Uncritical Dystopias*. En: *Cineaction*, issue 95.

ORIHUELA, J.L. (1997) *Narraciones interactivas: el futuro no lineal de los relatos en la era digital*. Revista Palabra Clave, 2.

PROTHERO, Stephen (2008) *Religious Literacy What Every American Needs to Know--And Doesn't*. San Francisco: HarperCollins.

RAYA, Irene (julio 2014) *True Blood, el fin del vampiro como ser metafórico*. En: *Frame*, nº 10. Monográfico 3.

ROIG, Marc (abril 2009) *Déjame entrar. Un genial cuento de miedo*. En *Imágenes de Actualidad* Nº290.

ROMNEY, Jonathan (enero/febrero 2015) *Blood Simpletons. The faux documentary rises from the grave with the biting funny What We do in the Shadows*. En filmcoment. Usa: Publied by the film society of Lincoln Center. Volume 51/nº1.

ROSIQUE, Cedillo G. (2010) *El papel del telespectador en los medios audiovisuales. De homo-spectador a homo-civis*. *Icono* 14, 15, pp. 147-163.

#### *Recursos electrónicos:*

Anon., (2010) *Caja Madrid capta 33.000 clientes jóvenes en tres meses*. *Cinco Días*, 13 10, [En línea: <http://o-www.ucm.es/cisne.sim.ucm.es/BUCM/checkip.php?/docview/757690128?accountid=14514>]

FERRERO, Àngel; ROAS, Saúl (abril 2011) *El Zombi como metáfora (contra) cultural*. En: Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas nº 32 EMUI Euro-Mediterranean University Institute y Universidad Complutense de Madrid. [En línea: [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_NOMA.2011.v32.n4.38076](http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2011.v32.n4.38076)]

GOSA, Codruța; SERBAN, Andreea (2012) *The vampire of the third millennium: from demon to angel*. Oceánide, número 4. [En línea: <http://oceanide.netne.net/articulos/art4-10.php>]

JENKINS, Henry (2009) *Denominator Media Group*. [En línea: <http://www.hcdmediagroup.com/video>].

JENKINS, Henry (2011). Henry Jenkins: *Las 'Madonnas con el Niño' hoy tendrían copyright y los museos estarían vacíos*. [En línea: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110223/54118154106/henry-jenkins-las-madonnas-con-el-nino-hoy-tendrian-copyright-y-los-museos-estarian-vacios.html>]

MARTÍNEZ, Alicia Nila (2009) *Amor y Terror: el “consuelo” de Crepúsculo*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid [En línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/crepuscu.html>]

MARTOS, García A. E. (2011) *Sobre el concepto de apropiación de Chartier y las nuevas prácticas culturales de lectura (el fan fiction)*. Alabe, revista de la red de universidades lectoras, 4. [En línea: <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/88>]

PALLARÉS, José Miguel (2012) *La fantasía como síntoma*. Universidad de Málaga. Revista Paradigma nº 12. [En línea: <http://riuma.uma.es/xmlui/>]

ROAS, David (2012) *Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo*. En: R. Let. & Let. Uberlândia-MG v.28 n.2. p.441-455. [En línea: <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/viewFile/25872/14229>]

RODRÍGUEZ, Raúl (febrero 2012) *Sangre fresca publicitaria: True Blood y las transfusiones de la ficción*. Anàlisi : quaderns de comunicació i cultura, Núm. monogràfic pp. 65-80 [En línea: <http://ddd.uab.cat/record/89489/>]

#### *Documentales:*

*La aventura comienza: el viaje de crepúsculo, del libro a la pantalla*. Del DVD *Crepúsculo*. Catherine Hardwicke. 2008.

*Música; el latido de Crepúsculo*. Del DVD *Crepúsculo*. Catherine Hardwicke. 2008.  
*Una conversación con Stephanie Meyer*. Del DVD *Crepúsculo*. Catherine Hardwicke. 2008.

*Páginas consultadas:*

Internet Media Database: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

Asociación para la investigación de Medios de Comunicación: <http://www.aimc.es/-Audiencia-de-Internet-en-el-EGM-.html>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: <http://www.mcu.es/>

International Telecommunication Unión: [www.itu.int/en/ITU-D/statistics](http://www.itu.int/en/ITU-D/statistics)

<http://www.vampiressuckmovie.com>

[www.victoriasparacrepusculo.com](http://www.victoriasparacrepusculo.com)

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

<http://stepheniemeyer.com/twilight.html>

#### **4. CONCLUSIONES**

STOKER, Bram (2005) *Drácula*. Madrid: Valdemar Gótica.



## 4.3. ANEXOS

### 4.3.1. Fichas de películas

#### *LOS VAMPIROS*

Título original: Les vampires

Dirección: Louis Feuillade

País: Francia

Año: 1915

Duración: 440 min (399 DVD)

Reparto: Musidora, Edouard Mathé, Marcel Lévesque, Jean Aymé, Fernand Herrmann, Stacia Napierkowska

Productora: Gaumont Film Company

Fotografía: Manichoux

Guión: Louis Feuillade

Música: Robert Israel

#### *NOSFERATU*

Título original: Nosferatu, eine Symphonie des Grauens

Dirección: F.W. Murnau

País: Alemania

Año: 1922

Duración: 81 min.

Reparto: Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder, Alexander Granach, Georg H. Schnell, Ruth Landshoff, John Gottowt, Gustav Botz, Max Nemetz, Wolfgang Heinz, Albert Venohr, Eric van Viele

Productora: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, Prana-Film GmbH

Dirección artística: Albin Grau

Fotografía: Fritz Arno Wagner, Günther Krampf

Guión: Henrik Galeen

Música: Bernd Wilden, Carlos U. Garza, Hans Erdmann, Hans Posegga, James Bernard, Peter Schirmann, Richard Marriott, Timothy Howard

### *DRÁCULA*

Título original: Dracula

Dirección: Tod Browning

País: EEUU

Año: 1931

Duración: 85 min la original; 75 min la censurada en 1936

Reparto: Béla Lugosi, Helen Chandler, Dwight Frye, Edward Van Sloan...

Productora: Universal Pictures

Efectos especiales: Frank H. Booth

Dirección artística: Charles D. Hall

Fotografía: Karl Freund

Guion: Garrett Fort, basándose en la obra de teatro adaptada por Hamilton Deane y John L. Balderston, que se basan a su vez en la novela de *Dracula* de Bram Stoker

Música: C. Roy Hunter

### *DRÁCULA*

Título original: Horror of Dracula

Dirección: Terence Fisher

País: Reino Unido

Año: 1958

Duración: 82 min.

Reparto: Christopher Lee, Peter Cushing, Michael Gough, Melissa Stribling, Carol Marsh...

Productora: Hammer Films.

Efectos especiales: Sydney Pearson

Dirección artística: Bernard Robinson

Fotografía: Jack Asher

Guion: Jimmy Sangster, basándose en la novela de Bram Stoker

Música: James Bernard

### *EL BAILE DE LOS VAMPIROS*

Título original: Dance of the Vampires

Dirección: Roman Polanski

País: EEUU y Reino Unido

Año: 1967

Duración: 108 min.

Reparto: Roman Polanski, Sharon Tate, Jack MacGowran, Alfie Bass, Jessie Robins, Ferdy Mayne, Iain Quarrier, Terry Downes, Fiona Lewis, Ronald Lacey, Sydney Bromley

Productora: Cadre Films, Filmways Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer

Efectos visuales: Doug Ferris, Peter Melrose

Dirección artística: Fred Carter

Fotografía: Douglas Slocombe

Guion: Gérard Brach y Roman Polanski

Música: Christopher YOUNG

### *DRACULA DE BRAM STOKER*

Título original: Dracula

Dirección: Francis Ford Coppola

País: EEUU

Año: 1992

Duración: 128 min. 155 la versión sin censurar.

Reparto: Winona Ryder, Gary Oldman, Anthony Hopkins, Sadie Frost, Richard E. Grant, Keanu Reeves...

Productora: Columbia Pictures

Efectos especiales: Yarek Alfer, David Blitstein, Michael Lantieri, Darrell Pritchett

Dirección artística: Andrew Precht

Fotografía: Michael Ballhaus

Guion: James V. Hart

Música: Wojciech Kilar

### *CREPÚSCULO*

Título original: Twilight

Dirección: Catherine Hardwicke

País: EEUU

Año: 2008

Duración: 121 min.

Reparto: Kristen Stewart, Robert Pattinson, Taylor Lautner, Billy Burke, Peter Facinelli, Cam Gigandet...

Productora: Temple Hill Entertainment, Maverick Films, Imprint Entertainment

Efectos especiales: William Boggs, Chris Brenzewski, Lawrence Decker, Scott Dwyer, Jeff Elliott, Scott R. Fisher, Michael Kay, Dean G. Roberts

Dirección artística: Christopher Brown y Ian Phillips

Fotografía: Elliot Davis

Guion: Melissa Rosenberg basándose en la novela homónima de Stephenie Meyer

Música: Carter Burwell

#### 4.3.2. Listado de películas

### I. Introducción

*Los vampiros (Les vampires)*, Louis Feuillade, 1915

*Nosferatu (ib.)* F. W. Murnau, 1922

*Phantasma II (Salem's Lot)* Tobe Hooper, 1979

*Lo que hacemos en las sombras (What we do in the shadows)* Taika Cohen, Jemaine Clement, 2014

*Drácula, (Íb)* Tod Browning, 1931

*Drácula (Horror of Dracula)* Terence Fisher en 1957.

*Drácula, príncipe de las tinieblas (Drácula, prince of darkness)* Terence Fisher, 1966

*El baile de los vampiros (Dance of the vampires)* Roman Polanski, 1967

*Drácula de Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula)* Francis Ford Coppola, 1992

*Crepúsculo (Twilight)* Catherine Hardwicke, 2008

### II. Conceptos previos

*Psicosis (Psycho)* Alfred Hitchcock, 1960

*El gabinete del doctor Caligari, (Das Kabinett des Dr. Caligari)* Robert Wiene, 1919

*El fantasma de la ópera (The Phantom of the Opera)* Rupert Julián, 1925

*El cuervo, (The Crow)* Alex Proyas, 1994

*Fuerza Vital (Lifeforce)* Tobe Hooper, 1985

*El monstruo del terror (Die, Monster, Die!)* Daniel Haller, 1965

*Alien, el octavo pasajero (Alien)* Ridley Scott, 1979

*Depredador (Predator)* John McTiernan, 1987

*Alien Vs Predator (Ib.)* Paul W.S Anderson 2004

*Alien vs Predator: Requiem,* Colin y Greg Strause 2007

*Crepúsculo (Twilight)* Catherine Hardwicke, 2008

*Luna Nueva (New Moon)* Chris Weitz, 2009

*Eclipse (Ib.)* David Slade, 2010

*Amanecer I (Breaking Down I)* Bill Condom, 2011

*Amanecer II (Breaking Down II)* Bill Condom, 2012

*Drácula, la leyenda jamás contada (Dracula Untold)* Gary Shore, 2014

*Drácula 2001 (Dracula 2000)* Patrick Lussier, 2000

*Poltergeist* (Íb.) Tobe Hooper, 1982  
*La Señal* (*The Ring*) Gore Verbinski, 2002  
*Llamada perdida* (*Chakushin arī*) Takashi Mike, 2003  
*Yo, robot* (*I, robot*) Alex Proyas, 2004  
*Inteligencia Artificial* (*A. I. Artificial Intelligence*) Steven Spielberg, 2001  
*Poltergeist* (Íb.) Gil Kenan, 2015  
*Matrix* (*The Matrix*) Andy y Larry Wachowski, 1999  
*Nunca me abandones* (*Never let me go*) Mark Romanek, 2010  
*Encuentros en el más allá* (*Gui da gui*) Sammo Hung Kam-Bo 1980  
*El señor de los vampiros* (*Geu si sin sang*) Ricky Lau en 1985  
*Vampire princess Miyu* (*Kyuketsuki Miyu*) Toshihiro Hirano, 1988  
*Psicosis* (*Psyco*) Alfred Hitchcock, 1960  
*La Matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*) Tobe Hooper, 1974  
*El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*) Jonathan Demme, 1991  
*M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*) Fritz Lang, 1932  
*La reina de los condenados* (*Queen of the damned*) Michael Rymer, 2002  
*Jóvenes Ocultos* (*Lost Boys*) Joel Schumacher, 1987  
*Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*) Francis Ford Coppola, 1992

## SERIES

*True Blood* (Íb) creada por Alan Ball. 2008-2014  
*Expediente X*, (*X-files*) creada por Chris Carter, 1993-2002

## III. Cine de Vampiros

### III.I. Vampiro Primitivo

*Le Manoir du Diable*. Gerorge Melies, 1889.  
*La salida de los obreros de la fábrica* (*La sortie des usines Lumière a Lyon*), Louis Lumière, 1895.  
*Llegada de un tren a la estación* (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat*), Louis Lumière, 1895.  
*El regimiento* (*Le Régiment*), Louis Lumière, 1895.  
*El herrero* (*Le Maréchal-Ferrant*), Louis Lumière, 1895.

*La fuente de las Tullerías (Le Bassin des Yuileries)*, Louis Lumière, 1895.  
*Riña de niños (Querelle de Bebés)*, Louis Lumière, 1895.  
*La partida de naipes (L Partie d'Ecarte)*, Louis Lumière, 1895.  
*Destrucción de las malas hierbas (Mauvaises Herbes)*, Louis Lumière, 1895.  
*El derribo de un muro (Le Mur)*. Louis Lumière, 1895.  
*El regador regado (L'arroseur arrosé)*, Louis Lumière 1985)  
*El escamoteo de una dama (Escamotage d'une dame, the vanishing lady)*, 1896)  
*Una partida de cartas (Une partie de cartes)*, Geroge Méliès, 1896  
*El viaje a la luna (Le Voyage dan la Lune)* Geroge Méliès, 1902.  
*El diablo en el convento (Le Diable au Convent)* Geroge Méliès 1899  
*El hombre de la cabeza de goma (L'homme a la tête encaoutchouc)* Geroge Méliès , 1901  
*Viaje a través de lo imposible (Le voyage à travers l'impossible)* Geroge Méliès, 1904  
*Les victimes de l'alcoolisme* , Ferdinad Zecca, 1904  
*Attack on a China Mission*, James Williamson, 1900  
*La vida de un bombero americano (Life in an American Fireman)* Edwin S. Porter, 1903.  
*Asalto y robo a un tren (The Great Train Robbery)* Edwin S. Porter, 1903.  
*Coronación del zar Nicolás II*, M. Perrigot, 1896  
*Tearing down the spanish flag*, J. Stuart Blackton, 1898  
*La coronación de Eduardo VII (Le couronnement du roi Édouard VII)* Georges Méliès, 1902  
*Riña en un café*, Fructuós Gelabert 1897  
*El Hotel Eléctrico (Hôtel électrique)*, Segundo de Chomón, 1908  
*El hotel embrujado (Haunted Hotel)* Stuart Blackton, 1907  
*Choque de trenes*, Segundo de Chomón, 1902  
*Panorama del Gran Canal visto desde una embarcación (Panorama du Grand Canal vu d'un bateau)* Alexandre Promio, 1896  
*Frankenstein* J. Searle Dawley, 1910  
*Los vampiros (Les vampires)* Louis Feuillade, 1915  
*Les mystères de New York*, Louis Gasnier, George B. Seitz 1914  
*Fantômas*, Louis Feuillade, 1913-1914  
*La porteuse de pain*, Louis Feuillade, 1906  
*Judex (Íb.)* Louis Feuillade, 1916  
*Barrabás (Barrabas)* Louis Feuillade, 1919  
*El estigma, o La hija del forzado (Le Stigmate)* Louis Feuillade 1924  
*Minnie l'ingénue libertine*, Musidora, 1916  
*La Vagavonde*, Musidora, 1917  
*La flamme Cachee*, Musidora, 1918

*Le maillot noir*, Musidora, 1917  
*Vicenta*, Musidora, 1919  
*Pour Don Carlos o La capitana alegría*, Musidora, 1920  
*Sol y sombra*, Jaime De Lasuen, Musidora, 1922  
*La tierra de los toros*, Musidora, 1924  
*La magique image*, Musidora, 1950  
*Nosferatu* (Íb.) F.W. Murnau, 1921  
*Irma Vep*, Oliver Assayas, 1996  
*Metrópolis*, (Íb.) Fritz Lang, 1927  
*Igor*, (Íb.) Anthony Leondis, 2008

### III.II. Cine Expresionista

*Drácula*, (Íb.) Tod Browning, 1931  
*Nosferatu: una sinfonía del horror* (*Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens*) Friedrich Wilhelm Murnau, 1922.  
*El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*) Robert Wiene, 1920  
*El joven Törless* (*Der junge Törless*) Volker Schlöndorff, 1966  
*Genuine* (*Genuine, die Tragödie eines seltsamen Hauses*) Robert Wiene, 1920  
*El Golem* (*Der Golem*) Paul Wegener y Henrik Galeen, 1920  
*De la mañana a la medianoche* (*Von Morgens bis Mitternacht*) Karl Heinz Martin, 1920  
*La escalera de servicio* (*Die Hintertreppe*) Leopold Jessner y Paul Leni, 1921  
*Rieles* (*Scherben*) Lupu Pick, 1921  
*Vanina* (*Vanina oder die Goldenhochzeit*) Arthur von Gerlach, 1922  
*Raskolnikoff*, Robert Wiene, 1923  
*La calle* (*Die Strasse*) Karl Grüne, 1923  
*El tesoro* (*Der Schatz*) G. W. Pabst, 1923  
*Sombras* (*Schatten / Eine Nächtliche Halluzination*) Arthur Robison 1923  
*El gabinete de las figuras de cera* (*Das Waschfigurenkabinett*) Paul Leni, 1924  
*Crónica de Grieshuus* (*Zur Chronik von Grieshuus*) Arthur von Gerlach, 1924  
*La calle sin alegría* (*Die freudlosse Gasse*) G. W. Pabst, 1925  
*Variété*, Ewald André Dupont, 1925  
*El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*) Henrik Galeen, 1926  
*Las tres luces* (*Der Müde Tod*) Fritz Lang, 1921  
*El doctor Mabuse* (*Dr. Mabuse der Spieler*) Fritz Lang, 1922



*El testamento del Dr. Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse)* Fritz Lang, 1932  
*Los crímenes del Dr. Mabuse (Die Tausend Augen des Dr. Mabuse)* Fritz Lang 1960  
*Metropolis*, Fritz Lang, 1924  
*M, El vampiro de Dusseldorf (M)* Fritz Lang, 1931  
*El último (Der Letzte Mann)* F.W. Murnau, 1924  
*Der Knabe in Blau*. Murnau, 1919  
*Satanás*, F.W. Murnau, 1920  
*Tartufo o el hipócrita (Herr Tartüff)* F.W. Murnau, 1925  
*Amanecer (Sunrise: A Song of Two Humans)* F.W. Murnau, 1925  
*La luz que mata (Der Gang in die Nacht)* F. W. Murnau, 1921  
*El castillo encantado (Schloss Vogelöd)* F. W. Murnau, 1921  
*Phantom*, F.W. Murnau, 1922  
*Las finanzas del Gran Duque (Die Finanzen des Großherzogs)*, F.W. Murnau, 1924  
*El Golem (Der Golem)* Henrik Galeen, Paul Wegener, 1915  
*El estudiante de Praga (Der Student von Prag)* Stellan Rye, 1913  
*La sombra del vampiro ((Shadow of the vampire)* E. Elias Merghire, 2000  
*Sangre para Drácula (Blood for Dracula)* Paul Morrissey, 1974  
*Blade (Ib.)* Stephen Norrington, 1998  
*Revenant: Vampiros modernos*. Richard Elfman, 1998  
*La tierra en llamas (Der brennende Acker)* F. W. Murnau, 1922  
*Marizza, genannt die Schmuggler-Madonna*, F.W. Murnau, 1922  
*Ninotchka*, Lubitsch, 1939  
*Hangmen also die*, Fritz Lang, 1934.  
*Los Nibelungos, la muerte de Sigfredo (Die Nibelungen: Siegfried)* Fritz Lang, 1924  
*Los Nibelungos, la venganza de Krimilda (Die Nibelungen: Kriemhilds Rache)* Fritz Lang, 1924  
*La carrera fantasma (Körkarlen)* Victor Sjöström 1921  
*Baile de los vampiros (Dance of the vampires)* Roman Polanski, 1967  
*Tres Páginas de un diario (Das Tagebuch einer Verlorenen)* Geog Wilhem Pabst, 1929  
*Hanno Cambiato faccia*, Adolfo Celi. 1971  
*Le Nosferatu ou les Eaux Glacées Cacul Egoïste*, Maurice Rabinowicz. 1974  
*Nosferatu, príncipe de las tinieblas (Nosferatu a Venezia)* Augusto Caminito, Mario Caiano 1988  
*Vampyr*, Carl Theodor Dreyer, 1931  
*Páginas del libro de Satán (Blade af satans Bog)* Carl Theodor Dreyer, 1921

SERIES

*El misterio de Salem's Lot*, (Tobe Hooper, 1979)

### **III.III. Vampiro Clásico**

*Drácula (Dracula)* Tod Browning, 1931

*Lo que el viento se llevó (Gone with the wind)* Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939

*Casablanca (Íb.)* Michael Curtiz, 1942

*El cantor de Jazz (The Jazz Singer)* Alan Crosland, 1927

*En alas de la danza (Swing time)* George Stevens, 1936

*Ritmo loco (Shall we dance?)* Mark Sandrich, 1937

*Scarface, el terror del hampa (Scarface)* Howard Hawks, Richard Rosson, 1932

*Hampa dorada (Little Caesar)* Mervyn LeRoy, 1931

*Tiempos modernos (Modern Times)* Charles Chaplin, 1936

*Pasto de tiburones (Tiger Shark)* Howard Hawks, 1932

*El doctor Frankenstein (Frankenstein)* James Whale, 1931

*La novia de Frankenstein (The bride of Frankenstein)* James Whale, 1935

*El hombre y el monstruo (Dr. Jekyll and Mr. Hyde)* Robert Mamoulian, 1932

*El lobo humano (The werewolf of London)* Stuart Walker, 1935

*La momia (The mummy)* Karl Freund, 1932

*La legión de los hombres sin alma (White Zombies)* Victor Halperin, 1932

*La isla de las almas perdidas (Island of the lost souls)* Erle C. Kenton, 1933

*Satanás (The black cat)* Edgar G. Ulmer, 1934

*La zíngara y los monstruos (House of Frankenstein)* 1944

*La mansión de Drácula (House of Dracula)* 1946

*El hijo de Drácula (Son of Dracula)* Robert Siodmak, 1943

*El retorno del vampiro (The return of the vampire)* Lew Landers, 1943

*El murciélago diabólico (The devil bat)* Jean Tarbrough, 1940

*Spooks run wild*, Phil Rosen, 1941

*Dead men walk*, Sam Newfield, 1943

*Old mother Riley meets the vampire*, John Gilling, 1952

*Plan 9 del espacio exterior (Plan 9 from outer space)* Ed Wood Jr., 1959

*Ed Wood (Íb)* Tim Burton, 1994

*La hija de Drácula (Dracula's Daughter)* Lambert Hillyer, 1936

*El hijo de Drácula (Son of Dracula)* Robert Siodmak, 1944

*Objetivo Birmania (Objective Burma)* Raoul Walsh, 1945

*No eran imprescindibles (They Were Expendable)* John Ford, 1945  
*Desde que te fuiste (Since You Went Away)* John Cromwell, 1944  
*El gran dictador (The great dictator)* Charles Chaplin, 1940  
*El jorobado de nuestra señora de París (The Hunchback of Notre Dame)* Wallace Worsley, 1923  
*El fantasma de la ópera (The Phantom of the Opera)* Robert Julian, 1925  
*Broadway*, Paul Fejos, 1929  
*Sin novedad en el frente (All Quiet on The Western Front)* Lewis Milestone, 1930  
*El doctor Frankenstein (Frankenstein)* James Whale, 1932  
*El espíritu de la colmena*, Victor Erice, 1973  
*La sombra de Frankenstein, (Son of Frankenstein)* Rowland V. Lee, 1939  
*El fantasma de Frankenstein (The Ghost of Frankenstein)* Erle C. kenton, 1942  
*Frankenstein y el hombre lobo (Frankenstein Meets the WolfMan)* Roy William Neill, 1943  
*El hombre lobo (The Wolf Man)* George Wagner, 1941  
*La momia (The Mummy)* Karl Freund 1932  
*The Mummy's Hand*, Christy Cabanne, 1940  
*La tumba de la momia (The Mummy's Tomb)* Harold Young, 1942  
*La maldición de la momia (The Mummy's Curse)* Leslie Goodwins, 1944  
*El fantasma de la momia (The Mummy's Ghost)* Reginald LeBorg, 1944  
*El hombre invisible, (The Invisible Man)* James Whale, 1933  
*El hombre invisible vuelve (The Invisible Man Returns)* Joe May, 1940  
*El espía invisible (Invisible Agent)* Edwin L. Marin, 1942  
*La venganza del hombre invisible (The Invisible Man Revenge)* Ford Beebe, 1944  
*La mujer invisible (The Invisible Woman)* Edward Sutherland, 1940  
*Darkman (Íb)* Sam Raimi, 1990  
*Drácula (Dracula)* John Badham, 1979  
*Tiburón (Jaws)* Spielberg 1975  
*E.T. El extraterrestre (E.T.: The Extra-Terrestrial)* Steven Spielberg, 1982  
*Regreso al futuro (Back to the Future)* Robert Zemeckis, 1985  
*Memorias de África (Out of Africa)* Sydney Pollack, 1985  
*La parada de los monstruos, (Freaks)* Tod Browning, 1932  
*El hombre elefante (The Elephant Man)* David Lynch, 1980  
*The Lucky Transfer* (Tod Browning, 1915)  
*Jim Bludso* (Tod Browning, 1917)  
*The virgin of Stamboul* (Tod Browning, 1920)  
*Fuera de la ley (Outside the Law)* Tod Browning, 1921  
*La rosa del arroyo (The Wicked Darling)* Tod Browning, 1919

*El trío fantástico (The Unholy Three)* Tod Browning, 1925  
*El trío fantástico con maldad encubierta (The blackbird)* Tod Browning, 1926  
*La sangre manda (The Road to Mandalay)* Tod Browning, 1926  
*Garras Humanas (The Unknown)* Tod Browning, 1927  
*La casa del horror (London After Midnight)* Tod Browning, 1927  
*Fuera de la ley (Outside the Law)* Tod Browning, 1930  
*La marca del vampiro (Mark of the Vampire)* Tod Browning, 1935  
*Milagros en venta (Miracles for sale)* Tod Browning, 1939  
*Muñecos infernales (The devil doll)* Tod Browning, 1936  
*El fantasma de la ópera (The Phantom of Opera)* Arthur Lubin, 1943  
*The Last Warning*, Paul Leni, 1928  
*El hombre que ríe (The man who laughs)* Paul Leni, 1928  
*El gabinete del doctor Caligari (Das Kabinett des Dr. Caligari)* Robert Wiene, 1919  
*Abraham Lincoln (Íb.)* D.W. Griffith, 1930  
*Valley of Zombies*, Philip Ford, 1946  
*Por la dama y el honor (The three Musketeers)* Rowland V. Lee, 1935  
*Los diez mandamientos (The Ten Commandments)* Cecil. B. DeMille, 1956  
*Seven Faces*, Berthold Viertel, 1929  
*The bat whispers (Roland West's The Bat Whispers)* Ronald West, 1930  
*La criatura (The she-Creature)* Edward L. Cahn, 1956  
*The Wedding Song (Naszdal)* Alfréd Deésy, 1917  
*Leoni Leo*, Alfréd Deésy, 1917  
*A Leopárd*, Alfréd Deésy, 1918  
*Casanova*, Alfréd Deésy, 1918  
*Lili*, Cornelius Hintner, 1918  
*El coronel (Az ezredes)* Michael Curtiz, 1917  
*Lulu*, Michael Curtiz, 1918  
*99*, Michael Curtiz, 1918  
*La cabeza de Jano (Der Januskopf)* F.W. Murnau, 1920  
*El mudo mandato (The Silent Command)* J. Gordon Edwards, 1923  
*El que recibe el bofetón (He who gets slapped)* Victor Sjöström, 1924  
*La rebelión de los zombies (Revolt of the zombies)* Victor Halperin, 1936  
*Doble asesinato de la calle Morgue (Murders in the Rue Morgue)* Robert Florey, 1932  
*Ninotchka (Íb)* Ernst Lubitsch, 1939  
*Dragones Negros (Black Dragons)* William Night, 1942  
*The Ape Man*, William Beaudine, 1943  
*The Voodoo Man* (William Beaudine, 1944  
*Los ojos misteriosos de Londres (The human monster)* Walter Summers, 1939

*El fantasma invisible (Invisible Ghost)* Joseph H. Lewis, 1941  
*El barco fantasma (The Phantom Ship o The Mystery of the Mary Celeste)* Denison Clift, 1935  
*Satanás (The black cat)* Edgar G. Ulmer, 1934  
*El don de la labia (Gift of Gab)* Karl Freund, 1934  
*El castillo de los misterios (You'll Find Out)* David Butler, 1940  
*El cuervo (The Raven)* Louis Friedlander, 1935  
*El poder invisible (The Invisible Ray)* Lambert Hillyer, 1936  
*Viernes Negro (Black Friday)* Arthur Lubin, 1940  
*El ladrón de cadáveres (The Body Snatcher)* Robert Wise, 1945  
*Bud Abbott y Lou Costello contra los fantasmas, (Abbott and Costello Meet Frankenstein)* Charles Barton, 1948  
*El hijo de Frankenstein (Son of Frankenstein)* Rowland V. Lee, 1939  
*Glen o Glenda (Glen or Glenda)* Ed Wood, 1953  
*La novia del monstruo (Bride of the monster)* Ed Wood, 1955  
*El beso de la muerte (The Death Kiss)* Edwin L. Marin, 1932  
*Drácula, un muerto muy contento y feliz (Dracula dead and loving it)* Mel Brooks, 1995  
*El silencio de los corderos (The Silence of the Lambs)* Jhonathan Demme, 1991  
*Drácula (Íb)* George Melford, 1931  
*The Spoilers*, Lambert Hillyer, 1923  
*Barbara Frietchie*, Lambert Hillyer, 1924  
*Miss Nobody*, Lambert Hillyer, 1926

### III.IV.            **Vampiro Manierista**

*La guerra de los mundos (War of the world)* Byron Haskin, 1953  
*El enigma de otro mundo (The Thing from another world)* Christian Nyby, Howard Hawks 1951  
*Ultimátum a la tierra (The Day the Earth Stood Still)* Robert Wise, 1951  
*La invasión de los ladrones de cuerpos (Invasion of the Body Snatchers)* Don Siegel, 1956  
*Tarántula (Tarantula)* Jack Arnold, 1955  
*La humanidad en peligro (Them!)* Gordon Douglas, 1954  
*¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb)* Stanley Kubrick, 1964  
*Hiroshima, mon amour (Ib.)* Alain Resnais, 1959  
*Sólo ante el peligro (High Noon)* Fred Zinnemann, 1952

*Centauros del desierto (The Searchers)* John Ford, 1956  
*Río Bravo (Íb)* Howard Hawks, 1959  
*Flecha rota (Broken Arrow)* Delmer Daves, 1950  
*Río de Sangre (The Big Sky)* Howard Hawks, 1952  
*Los caballeros las prefieren rubias (Gentlemen Prefer Blondes)* Howard Hawks, 1953  
*Siete novias para siete hermanos (Seven Brides for Seven Brothers)* Stanley Donen, 1954  
*Cantando bajo la lluvia (Singin' in the Rain)* Stanley Donen, Gene Kelly, 1952  
*Los diez mandamientos (The Ten Commandments)* Cecil B. DeMille, 1956  
*Ben-Hur (Ib.)* William Wyler, 1959  
*Rebelde sin causa (Rebel Without a Cause)* Nicholas Ray, 1955  
*Salvaje (The Wild One)* László Benedek, 1953  
*Rock Around the clock, (Íb)* Fred F. Sears, 1956  
*Rock, Rock, Rock* (Will Price, 1956)  
*La mala semilla (The Bad Seed)* Mervyn LeRoy, 1956  
*La caída de la casa Usher (The House of Usher)* Roger Corman, 1960  
*El péndulo y la muerte (Pit and the Pendulum)* Roger Corman, 1961  
*Drácula (Horror of Dracula)* Terence Fisher, 1957  
*Kung Fu contra los siete vampiros de oro, (The Legend of the 7 Golden Vampires)* Roy Ward Baker, 1974  
*Drácula, príncipe de las tinieblas, (Dracula, Prince of Darkness)* Terence Fisher, 1965  
*The Public Life of Henry the Ninth*, Bernard Mainwaring, 1935  
*Pirates of Blood River*, John Gilling, 1962  
*Hace un millón de años (One Million Years B.C.)* Don Chaffey, 1967  
*El barco fantasma (The Mystery of the Mary Celeste)* Deninson Clift, 1935  
*La momia (The Mummy)* Terence Fisher, 1959  
*It's a dog's life*, Leslie Lawrence, 1946  
*Death in High Heels*, Lionel Tomlinson, 1947  
*El abominable hombre de las nieves (The Abominable Snowman)* Val Guest, 1957  
*La maldición de Frankenstein (The curse of Frankenstein)* Terence Fisher, 1958  
*La novia de Frankenstein (The Bride of Frankenstein)* James Whale, 1935  
*Las novias de Drácula (The brides of Dracula)* Terence Fisher, 1960  
*El beso del vampiro (Kiss of the vampire)* Don Sharp, 1963  
*El collar de la muerte (Sherlock Holmes und das Halsband des Todes)* Terence Fisher, 1962  
*Drácula vuelve de la tumba (Dracula has risen from the grave)* Freddie Francis, 1968  
*Las cicatrices de Drácula (Scars of Dracula)* Roy Ward Baker, 1970  
*Dracula 73 (Dracula A. D.)* Alan Gibson, 1972  
*Los ritos satánicos de Drácula (The Satanic Rites of Dracula)* Alan Gibson, 1973

*Capitán Cronos: el cazador de vampiros (Captain Kronos: Vampire Hunter)* Brian Clemens, 1973

*Las amantes del vampiro (The vampire lovers)* Roy Ward Baker, 1970

*Lujuria por un vampiro (Lust for a vampire)* Jimmy Sangster, 1970

*Drácula y las mellizas (Twins of Evil)* John Hough, 1971

*La condesa Drácula (Countless Dracula)* Peter Sasdy, 1971

*El Circo de los Vampiros (Vampire Circus)* Robert Young, 1972

*La monja poseída (To the Devil a Daughter)* Peter Sykes, 1976

*La dama del expreso (The Lady Vanishes)* Anthony Page, 1979

*Alarma en el expreso (The Lady Vanishes)* Alfred Hitchcock, 1938

*Beyond the rave*, Matthias Hoene, 2008

*Déjame entrar (Let Me In)* Matt Reeves, 2010

*La víctima perfecta (The resident)* Antii Jokinen, 2011

*Mientras duermes*, Jaume Balagueró, 2011

*La mujer de negro (The woman in black)* James Watkins, 2012

*La mujer de negro 2: el ángel de la muerte (The Woman in Black 2: Angel Of Death)* Tom Harper, 2015

*The Astonished Heart*, Antony Darnborough, Terence Fisher, 1949

*So long at the fair*, Antony Darnborough, Terence Fisher, 1949

*Colonel Bogey*, Terence Fisher, 1947

*The Last Page*, Terence Fisher, 1952

*Wings of Danger*, Terence Fisher, 1952

*Cara Robada (Stolen Face)*, Terence Fisher, 1952

*Four Sided Triangle*, Terence, 1953

*Face the music*, Terence Fisher, 1954

*Blood Orange*, Terence Fisher, 1953

*Murder By Proxy*, Terence Fisher, 1955

*El hombre que podía engañar a la muerte (The Man who could cheat death)* Terence Fisher, 1959

*Las dos caras del Dr. Jekyll (The two faces of Dr. Jekyll)* Terence Fisher, 1960

*La maldición del hombre lobo (The curse of werewolf)* Terence Fisher, 1961

*La leyenda de Vandorf (The Gorgon)* Terence Fisher, 1964

*La novia del diablo (The devil rides out)* Terence Fisher, 1968

*The Earth Dies Screaming*, Terence Fisher, 1964

*Radiaciones en la noche (Night of the Big Heat)* Terence Fisher, 1967

*Frankenstein creó a la mujer (Frankenstein Created Woman)* Terence Fisher, 1967

*El cerebro de Frankenstein (Frankenstein Must Be Destroyed)* Terence Fisher, 1969

*Frankenstein y el monstruo del infierno (Frankenstein and the Monster from Hell)* Terence Fisher, 1973

*El señor de los anillos (The Lord of the Rings)* Peter Jackson, 2001-2003  
*Los ojos misteriosos de Londres (The Dark Eyes of London)* Walter Summers, 1939  
*La extraña cita (Corridor of Mirrors)* Terence Young, 1948  
*Penny and the Pownall Case*, Slim Hand, 1948  
*Song for tomorrow*, Terence Fisher, 1948  
*They were not divided*, Terence Young, 1950  
*El hidalgo de los mares (Captain Horatio Hornblower)* Raoul Walsh, 1951  
*Valley of Eagles*, Terence Young, 1951  
*El Temible burlón (The Crimson Pirate)* Robert Siodmak, 1952  
*Muchachas en Bagdad (Babes in Bagdad)* Edgar G. Ulmer, 1951  
*Paul Temple Returns*, Maclean Rogers, 1952  
*La Princesa de Ebolí (That Lady)* Terence Young, 1954  
*El fotógrafo del pánico (Peeping Tom)* Michael Powell, 1959  
*Pasillos de sangre (Corridors of Blood)* Robert Day, 1958  
*El perro de Baskerville (The Hound of the Baskervilles)* Terence Fisher, 1958  
*El hombre que podía engañar a la muerte (The Man Who Could Cheat Death)* Terence Fisher, 1958  
*Agárrame ese vampiro (Tempi duri per i vampiro)* Steno, 1960  
*Las manos de Orlac (The Hands of Orlac)* Edmon T. Greville, 1960  
*El hombre de la máscara de hierro (The Man in the Iron Mask)* James Whale, 1939  
*La guerra de las galaxias (Star Wars)* George Lucas, 1977  
*El hotel del horror (City of death: Horror Hotel)* John Moxley, 1960  
*Doctor Terror (Dr. Terror's house of horrors)* Freddie Francis, 1964  
*El jardín de la tortura (The torture garden)* Freddie Francis, 1967  
*Refugio Macabro (Asylum)* Roy Ward Baker, 1972  
*El psicópata (The psychopath)* Freddie Francis, 1965  
*Persecución (Persecution)* Don Chaffet, 1973  
*El necrófago (The Ghoul)* Freddie Francis, 1974  
*Harry Potter y la piedra filosofal (Harry Potter and the Sorcerer's Stone)* Chris Columbus, 2001  
*Harry Potter y la cámara secreta (Harry Potter and the Chamber of Secrets)* Chris Columbus, 2002  
*Gremlins (Ib.)* Joe Dante, 1984

### **III.V. Vampiro Moderno**

*Psicosis (Psycho)* Alfred Hitchcock, 1960



*Drácula, príncipe de las tinieblas (Dracula, prince of darkness)* Terence Fisher, 1965  
*La semilla del diablo (Rosemary's Baby)* Roman Polanski, 1968  
*La noche de los muertos vivientes (Night of Living Dead)* George A. Romero, 1968  
*Repulsión (Repulsion)* Roman Polanski, 1965  
*2000 Maniacos (Two thousand maniacs!)* Hershell Gordon Lewis, 1964  
*La mosca (The Fly)* David Cronenberg, 1968  
*Cromosoma tres (The Brood)* David Cronenberg, 1979  
*Las colinas tienen ojos (Hills have eyes)* Wes Craven 1977  
*La última casa a la izquierda (The Last House on the Left)* Wes Craven, 1972  
*El exorcista (The Exorcist)* William Friedkin, 1973  
*La matanza de Texas, (The Texas Chainsaw Massacre)* Tobe Hooper, 1974  
*Crímen en la noche (Dead of night)* Bob Clark, 1974  
*Una historia alucinante (The night Stalker)* John Llewelyn Moxey, 1972  
*Harry, el sucio (Dirty Harry)* Don Siegel, 1971  
*Drácula (Íb)* Dan Curtis, 1974  
*El estrangulador de la noche (The night stranger)* Dan Curtis, 1973  
*Martin (Íb.)* George A. Romero, 1979  
*Cabeza borradora (Eraserhead)* David Lynch, 1977  
*El poder de la sangre de Drácula, (Taste the Blood of Dracula)* Peter Sasdy 1969  
*Estoy Vivo (It's alive)* Larry Cohen, 1974  
*El planeta de los simios (The Planet of the Apes)* Franklin J. Schaffner, 1968  
*El origen del planeta de los simios (Rise of Planet of he Apes)* Rupert Wyatt, 2011  
*Piraña (Piranha)* Joe Dante, 1978  
*El último hombre sobre la tierra, (Last man on Earth)* Sidney Salkow, Ubaldo Ragona, 1964  
*El último hombre...vivo (The Omega Man)* Boris Sagal, 1971  
*Soy Leyenda (I'm legend)* Francis Lawrence, 2007  
*Drácula negro (Blacula)* William Crain, 1972  
*¡Grita Blácula, grita! (Scream Blacula Scream)* Bob Kelljan, 1973  
*Blackenstein, William A. Levey, 1973*  
*El gran amor del conde Drácula, Javier Aguirre, 1972*  
*Lust of Blackula, Barry Morrison, 1987*  
*Taxi Driver (Íb.)* Martin Scorsese, 1976  
*Maniaco (Maniac)* William Lusting, 1980  
*El estrangulador de Boston (The Boston Strangler)* Richard Fleischer, 1968  
*La profecía (The Omen)* Richard Donner, 1976  
*El exorcista II: el hereje (Exorcist II: The Heretic)* John Boorman, 1977  
*La maldición de Damien (Damien, the Omen II)* Don Taylor 1978

*El final de Damien (The final conflict)* Graham Baker, 1981  
*El baile de los Vampiros (Fearless Vampire Killers)* Roman Polanski, 1967  
*Sombras en la oscuridad (House of Dark Shadows)* Dan Curtis, 1970  
*Una luz en la oscuridad (Night of Dark Shadows)* Dan Curtis, 1971  
*Sombras tenebrosas (Dark Shadows)* Tim Burton, 2012  
*Un vampiro para dos*, Pedro Lazaga, 1965  
*M, el vampiro de Düsseldorf (M)* Fritz Lang, 1931  
*La marca del hombre lobo*, Enrique López Eguiluz, 1968  
*Rey de reyes (King of Kings)* Nicholas Ray, 1961  
*El Cid*, Anthony Mann, 1961  
*55 días en Pekín (55 Days at Peking)* Nicholas Ray, 1963  
*Los monstruos del terror*, Tulio Demicheli, Hugo Fregonese, 1970  
*Dr. Jekyll y el Hombre Lobo*, León Klimovsky, 1972  
*La noche del terror ciego*, Amando de Ossorio, 1971  
*El ataque de los muertos sin ojos*, Amando de Ossorio, 1973  
*El buque maldito*, Amando de Ossorio, 1974  
*La noche de las gaviotas*, Amando de Ossorio, 1975  
*Malenka, la sobrina del vampire*, Amando de Ossorio, 1969  
*El conde Drácula*, Jesús Franco, 1970  
*Cuadecuc, Vampir*, Pere Portabella, 1970  
*Arrebato*, Iván Zulueta, 1980  
*Las vampiras (Vampiros Lesbos)* Jesús Franco, 1970  
*Gritos en la noche*, Jesús Franco, 1962  
*El vampiro de la autopista*, José Luis Madrid, 1970  
*Ultimátum a la Tierra (The Day the Earth Stood Still)* Robert Wise, 1951  
*La noche de Walpurgis*, León Klimovsky, 1971  
*Drácula contra Frankenstein*, Jesús Franco, 1972  
*La hija de Drácula (La fille de Dracula)* Jesús Franco, 1972  
*La llamada del vampire*, José María Elorrieta, 1972  
*La novia ensangrentada*, Vicente Aranda, 1972  
*La saga de los Drácula*, León Klimovsky, 1972  
*Ceremonia sangrienta*, Jorge Grau, 1973  
*La condesa Drácula (Countess Dracula)* Peter Sasdy, 1971  
*No profanar el sueño de los muertos*, Jorge Grau, 1974  
*El retorno de Walpurgis*, Carlos Aured, 1973  
*La orgía nocturna de los vampiros*, León Klimovsky, 1973  
*El extraño amor de los vampiros*, León Klimovsky, 1975  
*La tumba de la isla maldita*, Julio Salvador, 1974

*Las hijas de Drácula (Vampyres)* José Ramón Larraz, 1974  
*Vampyres*, Víctor Matellano, 2015  
*Las alegres vampiras de Vögel*, Julio Pérez Tabernero, 1975  
*Tiempos duros para Drácula*, Jorge Darnell, 1976  
*El jovencito Drácula*, Carlos Benpar, 1977  
*El pobrecito Draculín*, Juan Fortuny, 1977  
*El jovencito Frankenstein (Young Frankenstein)*, Mel Brooks, 1974  
*The shadow of cat*, John Gilling, 1961  
*El sabor del miedo (Taste of fear)* Seth Holt, 1961  
*Drácula vuelve de la tumba (Dracula has risen from the grave)* Freddie Francis, 1968  
*Las amantes del vampiro (The Vampire Lovers)* Roy Ward Baker, 1970  
*Lujuria para un vampiro (Lust for a vampire)* Jimmy Sangster, 1971  
*Drácula y las mellizas (Twins of Evil)* John Hough, 1971  
*Las cicatrices de Drácula (Scars of Dracula)* Roy Ward Baker, 1970  
*La ragazza con la pistol*, Mario Monicelli, 1968  
*Lust of a Vampire: i vampiri*, Mario Bava, Ricardo Freda, 1956  
*Inseparables (Dead Ringers)* David Cronenberg, 1988  
*El circo de los vampiros (Vampire Circus)* Robert Young, 1971  
*Pesadilla en Elm Street (A Nightmare on Elm Street)* Wes Craven, 1984  
*Drácula 73 (Dracula ad 1972)* Alan Gibson, 1972  
*Capitán Kronos: cazador de vampiros (Captain Kronos, Vampire Hunter)* Brian Clemens, 1973  
*Kung Fu contra los siete vampiros de oro (The Legend of the 7 Golden Vampires)* Roy Ward Baker, 1974  
*Van Helsing (Ib)* Stephen Sommers, 2004  
*Abraham Lincoln cazador de vampiros (Abraham Lincoln: Vampire Hunter)*, Timur Bekmambetov, 2012  
*Los ritos satánicos de Drácula (The Satanic Rites of Dracula)* Alan Gibson, 1974  
*Mr. Vampire (Geung si sin sang)* Ricky Lau, 1985  
*Mercenario del crimen (Shatter)* Michael Carreras, 1975  
*007 al servicio de su majestad (On Her Majesty's Secret Service)*, Peter Hunt, 1969  
*Generación (Pokolenie)* Andrzej Wajda, 1955  
*El cuchillo en el agua (Knife in the Water)* Roman Polanski, 1962  
*Callejón sin salida (Cul-de-sac)* Roman Polanski, 1966  
*Macbeth (The Tragedy of Macbeth)* Roman Polanski, 1971  
*¿Qué? (What?)* Roman Polanski, 1972  
*Chinatown (Íb)* Roman Polanski, 1974  
*Tess (Íb)* Roman Polanski, 1979  
*Piratas (Pirates)* Roman Polanski, 1986

*Frenético (Frantic)* Roman Polanski, 1988  
*Lunas de hiel (Bitter Moon)* Roman Polanski, 1992  
*La muerte y la doncella (Death and the maiden)* Roman Polanski, 1994  
*Una pura formalidad (Una pura formalità)* Giuseppe Tornatore, 1994  
*La novena puerta (The Ninth Gate)* Roman Polanski, 1999  
*El Pianista (The Pianist)* Roman Polanski, 2002  
*Oliver Twist (Íb)* Roman Polanski, 2005  
*El Escritor (The Gosht Writer)* Roman Polanski, 2010  
*Un dios salvaje (Carnage)* Roman Polanski, 2011  
*La venus de las pieles, (La Vénus à la fourrure)* Roman Polanski, 2013  
*Chúpame...la sangre tío (The vampire happening)* Freddie Francis, 1970  
*El Gran Estreno de Mickey (Mickey's Gala Premier)* Burt Gillet, 1933  
*El profesor chiflado (The nutty professor)* Jerry Lewis 1964  
*Sangre y rosas (Et mourir de Plaisir)* Roger Vadim, 1960  
*Jonathan, los vampiros nunca mueren, (Jonathan),* Hans W Geissendörfer, 1969  
*La reina de las vampiras (Le viol du vampire)* Jean Rollin, 1968  
*Desnuda entre las tumbas (La vampire nue,* Jean Rollin, 1969  
*Los temores de los vampiros (Le frisson des vampires)* Jean Rollin, 1971  
*Requiem por un vampiro (Vierges et vampires)* Jean Rollin, 1971  
*Levres de Sang,* Jean Rollin, 1975  
*La muerta viviente (La morte vivante)* Jean Rollin, 1982  
*Les deux orphelines vampires* Jean Rollin, 1997  
*La novia de Drácula (La fiancé de Dracula)* Jean Rollin, 2002  
*Le masque de la Méduse,* Jean Rollin, 2010  
*Dracula, the dirty old man,* William Edwards, 1969  
*Son of Dracula,* Freddie Francis, 1974  
*Go for a Take,* Harry Booth, 1972  
*Vampira,* Clive Donner, 1972  
*Train Ride to Hollywood,* Charles R. Rondeau, 1975  
*Múerdame, señor conde (Las pícaras aventuras de Drácula, Il cav. Constante Nicosia demoniaco)* Lucio Fulci, 1975  
*Amor al primer mordisco (Love at Firts Bite)* Stan Dragoti, 1979  
*Vampiros en la Habana,* Juan Padrón, 1985  
*Una Pandilla alucinante (The Monster Squad)* Fred Dekker, 1988  
*Fundido a negro (Fade to black)* Vernon Zimmerman, 1980  
*Noche de miedo (Fright night)* Tom Holland, 1985  
*Noche de miedo II (Fright night part 2)* Tommy Lee Wallace, 1988  
*Jóvenes Ocultos (The lost boys)* Joel Schumacher, 1987

*Drácula, un muerto muy contento y feliz (Dracula: dead and loving it*, Mel Brooks, 1996  
*Nosferatu, vampiro de la noche (Nosferatu: Phantom der Natch)* Werner Herzog, 1979  
*Corazón de Cristal (Herz aus Glas)* Werner Herzog, 1976)  
*El enigma de Gaspar Hausser (Kaspar Hauser)* Werner Herzog, 1974  
*Alicia en las ciudades (Alice in den Städten)* Wim Wenders, 1974  
*Aguirre, la cólera de Dios (Aguirre, der Zorn Gottes)* Werner Herzog, 1972  
*La sombra del vampiro (Shadow of the Vampire)* E. Elias Merhige, 2000  
*Nosferatu, Príncipe de las Tinieblas (Nosferatu a Venezia)* Augusto Caminito, 1988

## SERIES

*Dark Shadows* (Dan Curtis, 1966)  
*La tía de Frankenstein (Frankenstein's auntie)* Juraj Jakubisko, 1986  
*Historias para no dormir*, Narciso Ibáñez Serrador, 1964-1982  
*La familia Monster (The Munsters)* 1964)

## III.VI. Vampiro Postmoderno

*La noche de Halloween (Halloween)* John Carpenter, 1978  
*Apocalypse now (ib.)* Francis Ford Coppola, 1979  
*New York, New York (ib.)* Martin Scorsese, 1977  
*La guerra de las galaxias (Star Wars)* George Lucas, 1977  
*La niebla (The Fog)* John Carpenter, 1980  
*Carrie (Ib.)* Brian de Palma, 1976  
*Poltergeist (Ib.)* Tobe Hooper, 1982  
*Jurassic Park (Ib.)* Steven Spielberg, 1993  
*Godzilla (Ib.)* Ronald Emmerich, 1998  
*El día de mañana (The day after tomorrow)* Ronald Emmerich, 1998

*Secuestradores de cuerpos (Body Snatchers)* Abel Ferrara, 1993  
*La invasión de los ladrones de cuerpos (Invasion of the Body Snatchers)* Don Siegel, 1956  
*La invasión de los ultracuerpos (Invasión of the Body Snachers)* Philip Kaufman, 1978  
*Invasión (The Invasion)* Oliver Hirschbiegel, 2007  
*The Addiction (Ib.)* Abel Ferrara, 1994  
*Una mente maravillosa (A beautiful mind)* Ron Howard, 2001  
*La vida de los otros (Das Leben der Anderen)* Florian Henckel von Donnersmarck, 2006  
*Good Bye, Lenin! (Ib.)* Wolfgang Becker, 2003  
*El cielo sobre Berlín (Der Himmel über Berlin)* Win Wenders, 1987  
*Jóvenes Ocultos (The Lost Boys)* Joel Schumacher, 1987  
*E.T. (Ib.)* Steven Spielberg, 1982  
*Una pandilla alucinante (Monster Squad)* Fred Dekker, 1988  
*Los viajeros de la noche (Near Dark)* Kathryn Bigelow, 1987  
*Entrevista con el vampiro (Interview with the Vampire)* Neil Jordan, 1994  
*Vampiros de John Carpenter (John Carpenter's Vampires)* John Carpenter, 1998  
*Crimen en la noche (Death of night)* Bob Clark, 1974  
*Martin (Ib.)* George A. Romero, 1979  
*Nadja (Ib.)* Michael Almereyda, 1994  
*La hija de Drácula (Dracula's Daughter)* Lambert Hillyer, 1936  
*La piel que brilla (The Reflecting Skin)* Phillip Ridley, 1990  
*El misterio de Salem's lot (Salem's Lot)* Tobe Hooper 1979  
*Phantasma (Phantasm)* Don Coscarelli, 1979  
*Regreso a Salem's Lot (A return to Salem's Lot)* Larry Cohen, 1987  
*Salem's Lot (Ib.)* Mikael Salomon, 2004  
*Drácula 2001 (Drácula 2000)* Patrick Lussier, 2000  
*Drácula II: Resurrección (Dracula II: Ascension)* Patrick Lussier, 2002  
*El Drácula negro (Blácula)* William Crain, 1972  
*Sombras en la oscuridad (House of Dark Shadows)* Dan Curtis, 1970  
*Drácula III: Legado (Dracula III: Legacy)* Patrick Lussier, 2005  
*Cronos (Ib.)* Guillermo del Toro, 1992  
*Fuerza vital (Lifeforce)* Tobe Hooper, 1985  
*Alien, el octavo pasajero (Alien)* Ridley Scott, 1979  
*Species (Ib.)* Roger Donaldson, 1995  
*Contact (Ib.)* Robert Zemeckis, 1997  
*Drácula 3000*, Darren Roodt, 2004  
*La sabiduría de los cocodrilos (The wisdom of cocodriles)* Poo-Ching Leong 1998

*Pesadilla en Elm Street (A nightmare on Elm Street)* Wes Craven, 1985  
*El silencio de los corderos (The silence of the lambs)* Jonathan Demme, 1991  
*Vampiros en la Habana*, Juan Padrón, 1985  
*Abierto hasta el amanecer (From dusk till dawn)* Robert Rodríguez, 1996  
*Blade (Blade)* Stephen Norrington, 1998  
*Capitan Kronos, cazador de vampiros (Captain Kronos, Vampire Hunter)* Brian Clemens, 1973  
*Drácula vuelve de la tumba (Dracula has risen from the grave)* Freddie Francis, 1968  
*Vampiros, los muertos (Vampires, los muertos)* Tommy Lee Wallace, 2002  
*Desperado (Ib.)* Robert Rodriguez, 1995  
*El mariachi (Ib.)* Robert Rodriguez, 1992  
*Abierto hasta el amanecer 2: (From dusk till dawn 2: Texas, blood, money)* Scott Spiegel 1999  
*Abierto hasta el amanecer 3: La hija del verdugo (From dusk till dawn 3: The hangman's daughter)* P. J. Pesce, 1999  
*Subespecies (Ib.)* Ted Nicolaou, 1990  
*Boodstone: Subespecies II*, Ted Nicolaou, 1993  
*Boodlust: Subespecies III*, Ted Nicolaou, 1993  
*Boodstorm: Subespecies 4*, Ted Nicolaou, 1997  
*Vampire Journals*, Ted Nicolaou, 1997  
*Un vampiro suelo en Brooklyn (Vampire in Brooklyn)* Wes Craven, 1995  
*Besos de Vampiro (Vampire's kiss)* Robert Bierman, 1989  
*Mordiscos Peligrosos (Once Bitten)* Howard Storm, 1985  
*Diario de un vampiro (Tale of a vampire)* Shimako Sato, 1992  
*Amanecer (Sunrise)* Friedrich Wilhelm Murnau, 1927  
*Superman (Ib.)* Richard Donner, 1978  
*Buffy Cazavampiros (Buffy, the vampire Slayer)* Fran Rubel Kzui, 1992  
*Una chica insaciable (Innocent Blood)* John Landis, 1992  
*Drácula (Ib.)* Tod Browning. 1931  
*Horror of Dracula (Drácula)* Terence Fisher, 1957  
*Drácula (Ib.)* John Badham, 1979  
*Amor al primer mordisco (Love at the first bite)* Robert Kaufman, 1979  
*El ansia (The Hunger)* Tony Scott, 1981  
*Blade II (Ib.)* Guillermo del Toro, 2002  
*Blade: Trinity (Ib.)* David S. Goyer, 2004  
*Revenant. Vampiros modernos (Revenant, Modern Vampires)* Richard Elfman, 1998  
*Los malditos. Vampiros del desierto (The Forsaken)* J. S. Cardone, 2001  
*La liga de los hombres extraordinarios (The league of the extraordinary gentlemen)* Stephen Norrington, 2003

*Underworld* (Ib.) Len Wiseman, 2003  
*Matrix* (Ib.) Andy Wachowski, Lana Wachowski, 1999  
*Underworld: Evolution* (Ib.) Len Wiseman, 2005  
*Underworld: la rebelión de los licántropos* (Ib.) Patrick Tatopoulos, 2009  
*Underworld, el despertar (Underworld 4: New Dawn)* Måns Marling, Björn Stein, 2012  
*Van Helsing* (Ib.) Stephen Sommers, 2004  
*El doctor Frankenstein (Frankenstein)* James Whale, 1931  
*Deep Impact* (Ib.) Mimi Leder, 1998  
*Armageddon* (Ib.) Michael Bay, 1998  
*Volcano* (Ib.) Mick Jackson, 1997  
*Minority Report* (Ib.) Steven Spielberg, 2002  
*El bosque (The Village)* M. Night Shyamalan, 2004  
*La guerra de los mundos (War of the Worlds)* Steven Spielberg, 2005  
*La extraña que hay en ti (The Brave One)* Neil Jordan, 2007  
*Spiderman* (Ib.) Sam Raimi, 2002  
*United 93* (Íb.) Paul Greengrass, 2006  
*World Trade Center* (Íb.) Oliver Stone, 2006  
*En algún lugar de la memoria (Reign Over Me)* Mike Binder, 2007  
*Tan fuerte, tan cerca (Extremely Loud and Incredibly Close)* Stephen Daldry, 2011  
*Towers of Terror* (Ib.) Matt Gibson, 2013  
*Expediente Anwar (Rendition)* Gavin Hood, 2007  
*Monstruoso (Cloverfield)* Matt Reeves, 2008  
*Arrebato*, Iván Zulueta, 1980  
*El retorno del hombre lobo*, Jacinto Molina, 1980  
*Buenas noches, señor monstruo*, Antonio Mercero, 1982  
*Don Cipote de la Manga*, Gabriel Iglesias, 1985  
*Aquí huele a muerto... (ipues yo no he sido!)*, Álvaro Sáenz de Heredia, 1990  
*Malenka, la sobrina del vampiro*, Amando de Ossorio, 1969  
*La marca del vampiro (Mark of the Vampire)* Tod Browning, 1935  
*Brácula: Condemor 2*, Álvaro Sáenz de Heredia, 1997  
*Killer Barbys vs. Drácula*, Jesús Franco, 2002  
*Killer Barbys*, Jesús Franco, 1996  
*El Padrino I (The Godfather)* Francis Ford Coppola, 1972  
*El padrino II (The Godfather II)* Francis Ford Coppola, 1974  
*Corazonada (One from the heart)* Francis Ford Coppola, 1982  
*La no muerta (The Undead)* Roger Corman, 1957  
*Un cubo de sangre (A Bucket of Blood)* Roger Corman, 1959



*La matanza del día de San Valentín (The St. Valentine's Day Massacre)* Roger Corman, 1967

*Demencia 13 (Dementia 13)* Francis Ford Coppola, 1969

*Ya eres un gran muchacho (You're a Big Boy Now)* Francis Ford Coppola, 1966

*Llueve en mi corazón (The rain people)* Francis Ford Coppola, 1969

*La conversación (The Conversation)* Francis Ford Coppola, 1974

*Apocalypse Now (Ib.)* Francis Ford Coppola, 1979

*La ley de la calle (Rumble Fish)* Francis Ford Coppola, 1982

*Cotton Club (Ib.)* Francis Ford Coppola, 1984

*Jardines de piedra (Gardens of Stones)* Francis Ford Coppola, 1985

*La viuda de Drácula (Dracula's widow)* Christopher Coppola, 1988

*Noche de miedo (Fright nighth)* Tom Holland, 1985

*Blancanieves (Mirror, mirror)* Tarsem Singh, 2012

*La muerte y la doncella (Death and the Maiden)* Roman Polanski, 1994)

*La novena puerta (The Ninth Gate)* Roman Polanski, 1999

*Sid and Nancy (Ib.)* Alex Cox, 1986

*El quinto elemento (Le cinquième élément)* Luc Besson, 1997

*La letra escarlata (The Scarlet Letter)* Roland Joffé, 1995

*Harry Potter y el prisionero de Azkabán (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban)* Alfonso Cuarón, 2004

*Los golpes de la vida (Nil by Mouth)* Gary Oldman, 1997

*Bitelchús (Beetlejuice)* Tim Burton, 1988

*Eduardo Manostijeras (Edward Scissorhands)* Tim Burton, 1990

*La edad de la inocencia (The Age of Innocence)* Martin Scorsese, 1993

*Reality Bites (Id.)* Ben Stiller, 1994

*Alien, resurrección (Alien, resurrection)* Jean-Pierre Jeunet, 1997

*Cisne negro (Black Swan)* Darren Aronofsky, 2010

*El silencio de los corderos (The Silence of the Lambs)* Jonathan Demme, 1991

*August (Id.)* Anthony Hopkins, 1996

*Rebeldes (The Outsiders)* Francis Ford Coppola, 1982

*Nosferatu (Id.)* F. W. Murnau, 1922

*Ciudadano Kane (Citizen Kane)* Orson Welles, 1941

*Ivan el terrible (Ivan Groznyy)* Sergei Einstein, 1944

*Kagemusha, la sombra del guerrero (Kagemusha)* Akira Kurosawa, 1980

*Excalibur (Id.)* John Boorman, 1981

*El Exorcista (The exorcist)* William Friedkin, 1973

*House of Dracula, Erle C. Kenton, 1945*

*El resplandor (The Shining)* Stanley Kubrick, 1980

*Drácula y las mellizas (Twins of Evil)* John Hough, 1971  
*Drácula Rising*, Fred Gallo, 1993  
*Vlad, el príncipe de la oscuridad (The True Story of Dracula)* Joe Chappelle, 2000  
*Vlad, la maldición de Drácula (Vlad)* Michael D. Sellers, 2003  
*Drácula, un muerto muy contento y feliz (Dracula, Dead and Loving it)* Mel Brooks, 1995  
*Crepúsculo (Twilight)* Catherine Hardwicke, 2008  
*La reina de los condenados (Queen of Damned)* Michael Rymer, 2002  
*El gabinete del doctor Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)* Robert Wiene, 1920

### III.VII. Vampiro actual

*Crepúsculo (Twilight)* Catherine Hardwicke, 2008  
*Underworld: Underworld el despertar (Underworld: Awakening)* Måns Mårland, Björn Stein, 2012  
*Banderas de Nuestros Padres (Flags of our fathers)* Clint Eastwood, 2006  
*Cartas desde Iwo Jima (Letters from Iwo Jima)* Clint Eastwood, 2006  
*En tierra hostil (The Hurt Locker)* Kathryn Bigelow, 2008  
*El francotirador (American Sniper)* Clint Eastwood, 2014  
*Green Zone: Distrito protegido (The Green Zone)* Paul Greengrass, 2010  
*Leones por corderos (Lions for Lambs)* Robert Redford, 2007  
*Non Stop (Íb)* Jaume Collet-Serra, 2014  
*Vuelo Nocturno (Red Eye)* Wes Craven, 2005  
*El amanecer de los muertos (Dawn of the Dead)* Zack Snyder, 2004  
*300 (Íb)* Zack Snyder, 2007  
*Memorias de un zombie adolescente (Warm Bodies)* Jonathan Levine, 2013  
*Bienvenidos a Zombieland (Zombieland)* Ruben Fleischer, 2009  
*La noche de los muertos vivientes (Night of the Living Dead)* George A. Romero. 1968  
*El diario de los muertos (George A. Romero's Diary of the Dead)* George A. Romero, 2007  
*La resistencia de los muertos (Survival of the Dead)* George A. Romero, 2009  
*Las colinas tienen ojos (The Hills Have Eyes)* Alexandre Aja, 2006  
*Funny Games (Íb)* Michael Haneke 1997  
*Funny Games (Íb)* Michael Haneke 2003  
*La matanza de Texas (The Texas Chain Saw Massacre)* Tobe Hooper, 1974

*La matanza de Texas (The Texas Chain Saw Massacre)* Marcus Nispel, 2003  
*El ejército de los muertos (Homecoming)* Joe Dante, 2006  
*Déjame entrar (Let me in)* Tomas Alfredson, 2008  
*Noche de Miedo (Fright Night)* Tom Holland, 1985  
*Noche de Miedo (Fright Night)* Craig Gillespie, 2011  
*Jóvenes Ocultos 2, vampiros del surf (Lost Boys, The Tribe)* P.J.Pesce, 2008  
*Jóvenes Ocultos 3: Sed de sangre (Lost Boys: The Thirst)* Dario Piana, 2010  
*Blade (Íb.)* Stephen Norrington, 1998  
*Byzantium (Íb.)* Neil Jordan, 2012  
*Drácula, príncipe de las tinieblas (Dracula, prince of darkness)* Terence Fisher, 1966  
*Lara Croft: Tomb Raider (Íb.)* Simon West, 2001  
*Resident Evil (Íb.)* Paul W.S. Anderson. 2002  
*Bloodrayne (Íb.)* Uwe Boll, 2005  
*Bloodrayne: Deliverance (Íb.)* Uwe Boll, 2007  
*BloodRayne 3: The Third Reich (Íb.)* Uwe Boll, 2010  
*30 días de oscuridad (30 days of night)* David Slade, 2007  
*Abierto hasta el amanecer (From Dusk Till Dawn)* Robert Rodriguez, 1995  
*Blade 3 (Íb.)* David S. Goyer, 2004  
*Birdman (Íb.)* Alejandro González Iñárritu, 2014  
*2012 (Íb.)* Roland Emmerich, 2009  
*En Carne muerta (Dead Meat)* Conor McMahon, 2004  
*Noé (Íb.)* Darren Aronofsky, 2014  
*Exodus: Dioses y reyes (Exodus: Gods and Kings)* Ridley Scott, 2014  
*Los juegos del hambre (The Hunger Games)* Gary Ross, 2012  
*Los juegos del hambre: En llamas (The Hunger Games: Catching Fire)* Francis Lawrence, 2013  
*Los juegos del hambre: Sinsajo. Parte 1 (The Hunger Games: Mockingjay - Part 1)* Francis Lawrence, 2014  
*Los juegos del hambre: Sinsajo. Parte 2 (The Hunger Games: Mockingjay - Part 2)* Francis Lawrence, 2015  
*Divergente (Divergent)* Neil Burger, 2014  
*Insurgente (Insurgent)* Robert Schwentke, 2015  
*Leal, parte 1 (Allegiant, part 1)* Robert Schwentke, 2016  
*Leal, parte 2 (Allegiant, part 2)* Robert Schwentke, 2017  
*Daybreakers (Íb.)* Michael Spierig, Peter Spierig, 2009  
*Stake Land (Íb.)* Jim Mickle, 2010  
*El sicario de Dios (Priest)* Scott Stewart, 2011  
*The Purge: La noche de las bestias (The Purge)* James DeMonaco, 2013  
*Somos la noche (Wir sind die nacht)* Dennis Gansel, 2010

*Sólo los amantes sobreviven (Only Lovers Left Alive)* Jim Jarmusch, 2013

*El baile de los vampiros (Dance of the vampires)* Roman Polanski, 1967

*Lo que hacemos en las sombras (What we do in the shadows)* Taika Cohen, Jemaine Clement, 2014

*Thirst (Bakjwi)* Park Chan-wook, 2009

*Sympathy for Mr. Vengeance (Boksuneun naui geot)* Park Chan-wook, 2002

*Sympathy for Lady Vengeance (Chinjeolhan geumjassi)* Park Chan-wook, 2005

*Abraham Lincon, cazador de vampiros (Abraham Lincoln: Vampire Hunter)* Timur Bekmambetov, 2012

*Salem's Lot (Íb)* Mikael Salomón, 2004

*El misterio de Salem's Lot (Salem's Lot)* Mikael Salomón, 2004

*Somos la noche o Almas Oscuras (Prowl)* Patryck Syversen, 2010

*Entrevista con el vampiro (Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles)* Neil Jordan, 1994

*Los viajeros de la noche (Near Dark)* Kathryn Bigelow, 1987

*Déjame entrar (Låt den rätte komma in)* Tomas Alfredson, 2008

*Distrito 9 (Distric 9)* Neil Blomkamp, 2009

*Híncame el diente (Vampire Suck)* Jason Friedberg, Aaron Seltzer, 2010

*Drácula, un muerto muy contento y feliz (Dracula dead and loving it)* Mel Brooks, 1995

*Drácula de Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula)* Francis Ford Coppola, 1992

*Vampires (Íb.)* Vincent Lannoo, 2010

*Paranormal Activity (Íb.)* Oren Peli, 2007

*Paranormal Activity 2 (Íb.)* Tod Williams, 2010

*Paranormal Activity 3 (Íb.)* Henry Joost, Ariel Schulman, 2011

*Paranormal Activity 4 (Íb.)* Henry Joost, Ariel Schulman, 2012

*Paranormal Activity: Los señalados (Paranormal Activity: The Marked Ones)* Christopher Landon, 2013

*The Sacrament (Íb.)* Ti West, 2013

*El proyecto de la bruja de Blair (The Blair Witch Project)* Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999

*Creep (Íb.)* Patrick Brice, 2014

*Afflicted (Íb.)* Derek Lee, Clif Prowse, 2013

*Lesbian Vampire Killers (Íb.)* Phil Claydon, 2009

*Zombies Party (Shaun of the Dead)* Edgar Wright, 2004

*El circo de los extraños (The Vampire's Assistant)* Paul Weitz, 2009

*Freaks, la parada de los monstruos (Freaks)* Tod Browning, 1932

*Una pandilla alucinante (The Monster Squad)* Fred Dekker, 1987

*El pequeño vampiro (The Little Vampire)* Uli Edel, 2000

*Hotel Transilvania (Hotel Transylvania)* Genndy Tartakovsky, 2012

*Hotel Transilvania 2 (Hotel Transylvania 2)* Genndy Tartakovsky, 2015  
*Vampiros en la Habana*, Juan Padrón, 1985  
*Blood, el último vampiro (Blood the last vampire)* Hiroyuki Kitakubo, 2001  
*Scooby-Doo y la leyenda del vampiro (Scooby-Doo! And the Legend of the Vampire)* Scott Jeralds, 2003  
*Drácula, la leyenda jamás contada (Dracula Untold)* Gary Shore, 2014  
*Yo, Frankenstein (I, Frankenstein)* Stuart Beattie, 2014  
*El séptimo sello (Det sjunde inseglet)* Ingmar Bergman, 1957  
*Empusa*, Paul Naschy, 2010  
*La venganza de Ira Vamp*, Álvaro Sáenz de Heredia, 2010  
*Drácula 3D*, Dario Argento, 2012  
*Tombstone (Íb.)* George P. Cosmatos, 1993  
*Tres reyes (Three Kings)* David O. Russell, 1999  
*Vanilla Sky (Íb.)* Cameron Crowe, 2001  
*Trece (Thirteen)* Catherine Hardwicke, 2003  
*Los amos de Dogtown (Lors of Dogtown)* Catherine Hardwicke, 2005  
*Natividad (The Nativity Story)* Catherine Hardwicke, 2006  
*Caperucita Roja (Red Riding Hood)* Catherine Hardwicke, 2011  
*Plush (Íb.)* Catherine Hardwicke, 2013  
*Miss You Already* , Catherine Hardwicke, 2015  
*Luna Nueva (New Moon)* Chris Weitz, 2009  
*De vuelta a la Tierra (Down to Earth)* Chris y Paul Weitz, 2001  
*Un niño grande (About a Boy)* Chris y Paul Weitz, 2002  
*La brújula dorada (The Golden Compass)* Chris Weitz, 2007  
*Una vida mejor (A Better Life)* Chris Weitz, 2011  
*Eclipse (Íb.)* David Slade, 2010  
*Hard Candy (Íb.)* David Slade, 2005  
*Dreamgirls (Íb.)* David Slade, 2006  
*Dioses y monstruos (Gods and Monsters)* David Slade, 1998  
*La huésped (The Host)* Andrew Niccol, 2013  
*Harry Potter y el cáliz de fuego (Harry Potter and the Goblet of Fire)* Mike Newell, 2005  
*El reino del anillo (Ring of the Nibelungs)* Uli Edel, 2004  
*Sin límites (Little Ashes)* Paul Morrison, 2008  
*Recuérdame (Remember Me)* Allen Coulter, 2010  
*Cosmopolis (Íb.)* David Cronenberg, 2012  
*Maps to the Stars (Íb.)* David Cronenberg, 2014  
*Amanecer parte 1(Breaking Dawn - Part 1)* Bill Condon, 2011

*Amanecer parte 2 (Breaking Dawn - Part 2)* Bill Condon, 2012  
*Regreso a Salem's Lot (Return to Salem's Lot)* Larry Cohen, 1987  
*Resident Evil: apocalipsis (Resident Evil: Apocalypse)* Alexander Witt, 2004  
*El ansia (The Hunger)* Tony Scott, 1981  
*Hermosas Criaturas (Beautiful Creatures)* Richard LaGravenese, 2013

## SERIES

*The Walking Dead (Íb)* creada por Robert Kirkman, 2010 –actualidad  
*Gavin & Stacey* creada James Corden, Ruth Jones, 2007-2010  
*No soy como tú*, Rómulo Aguillaume, 2010  
*Eye Candy*, Catherine Hardwicke, Scott Speer, 2015  
*Reckless*, Catherine Hardwicke, 2014  
*Powers*, David Slade, 2015  
*Crossbones*, David Slade, 2014  
*Buffy, cazavampiros*, (Buffy the Vampire Slayer) creada por Joss Whedon, 1997- 2003  
*True Blood (Ib.)* creada por Alan Ball y emitida desde el 2008 al 2014  
*Crónicas Vampíricas (Vampire's Diaries)* Kevin Williamson 2009-actualidad  
*Juego de Tronos (Game of Thrones)* David Benioff, 2011-actualmente  
*American Horror Story (Ib.)* Ryan Murphy, 2011-actualidad  
*Vampire High*, Garry Blye, 2001  
*Split*, Ilan Rozanfeld, 2009  
*El jovencito Drácula (Young Dracula,)* Danny Robins, 2006-actualidad  
*The Gate*, Richard Hatem, 2010  
*Casi Humanos (Being Human)* Toby Whithouse, 2011  
*Expediente X (X-files)* Chris Carter, 1993-2002  
*Águila Roja*, Daniel Écija, 2009-actualidad  
*Conde Vrolok*, María Eugenia Rencoret, 2009-2010  
*Dark Shadows (Dan Curtis, 1966-1971)*

## IV. Conclusiones

*Nosferatu (Ib.)* F. W. Murnau, 1922

*Nosferatu, vampiro de la noche (Nosferatu: Phantom der Natch)* Werner Herzog, 1979  
*The Devil's Castle (Le Manoir du Diable)*, George Méliès, 1896  
*Les Vampires*, Louis Feuillade, 1915  
*Frankenstein, (Íb.)* James Whale, 1931  
*Drácula (Dracula)* Tod Browning, 1931  
*Drácula (Horror of Dracula)* Terence Fisher en 1957  
*Las novias de Drácula (The brides of Dracula)* Terence Fisher, 1960  
*Drácula, príncipe de las tinieblas (Drácula, prince of darkness)* Terence Fisher, 1966  
*Drácula y las mellizas (Twins of Evil)* John Hough, 1971  
*El baile de los vampiros (Dance of the vampires)* Roman Polanski, 1967  
*Drácula de Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula)* Francis Ford Coppola, 1992  
*Entrevista con el vampiro (Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles)* Neil Jordan, 1994  
*Crepúsculo (Twilight)* Catherine Hardwicke, 2008  
*Drácula, la leyenda jamás contada (Dracula Untold)* Gary Shore, 2014  
*Blade (Íb.)* Stephen Norrington, 1998  
*Van Helsing (Ib)* Stephen Sommers, 2004  
*Drácula, un muerto muy contento y feliz (Dracula dead and loving it)* Mel Brooks, 1995  
*Centauros del desierto (The Searchers)* John Ford, 1956  
*El estado de las cosas (Der Stand der Dinge)* Win Wenders, 1982  
*El ansia (The Hunger)* Tony Scott, 1981  
*La reina de los condenados (Queen of the damned)* Michael Rymer, 2002  
*Abierto hasta el amanecer (From Dusk Till Dawn)* Robert Rodriguez, 1995  
*Daybreakers (Íb.)* Michael Spierig, Peter Spierig, 2009  
*Stake Land (Íb.)* Jim Mickle, 2010  
*Somos la noche (Wir sind die nacht)* Dennis Gansel, 2010  
*30 días de oscuridad (30 days of night)* David Slade, 2007  
*Vampiros De John Carpenter (John Carpenter's Vampires)* John Carpenter, 1998  
*Poltergeist (Ib.)* Tobe Hooper, 1982  
*Llamada perdida (Chakushin ari)* Takashi Mike, 2003  
*Crimen en la noche (Dead of Night)* Bob Clark, 1972  
*Monstruos S. A. (Monsters, Inc.,)* Pete Docter, Lee Unkrich, David Silverman, 2001  
*Shrek (Ib.)* Aundrew Adamson y Vicky Jenson, 2001  
*Eduardo Manostijeras (Edward Scissorhands)* Tim Burton, 1990